Engl. Philologie

Das subjektive Element in den Romanen Fieldings

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich - Wilhelm - Universität zu Breslau
vorgelegt von

Hildegard Fischer
aus Breslau

Promotion: 26. Juli 1933.

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

Referent: Professor Horn.
Korreferent: Professor Merker.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich - Wilhelms - Universität zu Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Schwester Katharina Rein
Community of the Holy Family
Monmouth, England,
in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet.

Inhalt.

III. *Allgemeines über das Subjektive im Roman.* 1
1. Das Subjektive in seiner natürlichen Gegebenheit 1
2. Das Subjektive in seiner künstlerischen Anwendung 4
III. *Allgemeines über das Subjektive bei Fielding.* 10
III. *Das direkt Subjektive.* 14
A. Das direst Subjektive als Ausdruck der Wesensbestimmung des Romans 15
1. Subjektives über das Thema 15
2. Subjektives über die Objektivität des Stoffes . . 18
3. Subjektives über die Technik der Darstellung . . 22
B. Das direkt Subjektive als Kunstmittel des Romans . 26
1. in der Konstruktion 28
2. in der Handlung 39
3. in der Charakterisierung 45
C. Das direkt Subjektive als Gegenstand des Romans . 52
1. Die „initial chapters" 53
2. Die allgemeinen Betrachtungen 65
IV. *Das indirekt Subjektive.* 76
A. „Joseph Andrews" 78
B. „Tom Jones" 80
C. „Amelia" 82

Literatur.

Baker, E.: The History of Engish Novel. London 1924.

Becker, G.: Die Aufnahme des Don Quichote in der engl. Literatur. Palaestra XIII. Berlin 1906.

Beers, H. A.: The History of the Engl. Romanticism in the 18th Century. New York 1910.

Blanchard, F. I.: Fielding the Novelist. a study in historical critism. Oxford 1926.

Bobertag, E.: Zur Charakteristik Henry Fieldings. Engl. Stud. Bd. I 1877.

Borcherdt, H. H.: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Leipzig 1926.

Bosdorf, E.: Entstehungsgeschichte von Fieldings „Joseph Andrews". Diss. Berlin 1908.

Child, H.: Fielding and Smollet. Cambridge Hist. of Engl. Lit. vol. X. 1913.

Colley Cibber: An Apology for the Life of Colley Cibber, written by himself. 1740.

Congreve: Incognita. edit. Brett-Smith. Oxford 1922.

Cross, W. L.: The History of Henry Fielding. Jale University Press 1918.

The Developement of the Engl. Novel. New York 1899.

Dibelius, W.: Englische Romankunst. Palaestra 92 und 93. 1911.

Digeon, A.: The Novels of Fielding. London 1925.

Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906.

Düber, R.: Ueber die Darstellungstechnik bei H. Fielding. Diss. Halle 1910.

Ermatinger, O.: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich, Leipzig 1928.

Fielding, H.: Complete Works., edit. by G. Saintsbury. 1893.

Gerschmann, H.: Studien über den modernen Roman. 1894.

Goldsmith, O.: Complete Works., edit. by Masson. London 1928.

Gosse, E.: A history of 18th century literature. London 1925.
Hirt, E.: Das Formgesetz in der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1924.
Humboldt, W., v.: Aesthetische Versuche. Erster Teil; Ueber Goethe's „Hermann und Dorothea", Bd. II der ges. Schriften, hgg. v. d. kgl. preuß. Akademie d. Wissenschaften, Berlin 1904.
Joesten, M.: Die Philosophie Fieldings. Leipzig 1932.
Keiter, H. und Kellen, T.: Der Roman. 1912.
Ker, W. P.: Collectes Essays. vol. I. edit. by Ch. Whibley. London 1925.
Korff, H. A.: Geist der Goethezeit. Leipzig 1932—1930. Humanismus und Romantik. Leipzig 1924.
Lukács, G.: Die Theorie des Romans. Leipzig 1912.
Meyer, Th. A.: Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.
Müller, E.: Das subjektive Hervortreten des Dichters im neueren engl. Roman. Diss. Gießen 1915.
Radke, B.: Henry Fielding als Kritiker. Diss. Berlin 1926.
Scherer, W.: Zur Technik der modernen Erzählung. Kl. Schriften, Berlin 1893.
Schmidt, E.: Richardson, Rousseau und Goethe. Neudruck Jena 1924.
Schücking, L. L.: Die Familie als Geschmacksträger in England im 18. Jahrh. Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Geistesgesch. u. Literaturwiss. Bd. IV.
Saintsbury, G.: The English Novel. London 1913.
Simon-Baumann, C.: Die Darstellung der Charaktere in George Elliots Romanen. Leipzig 1929.
Sosnosky, Th., v.: Die Unnatur der Ichtechnik. Gegenwart 1901.
Wie man Romane schreibt. Gegenwart 1902.
Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
Thackeray, W. M.: The English Humourists of the 18th century. Complete Works, edited by G. Saintsbury, Oxf. Univ. Press.
Trollope, A.: Thakeray. London 1925.
Volkelt, J.: System der Aesthik. München 1914.
Walpole, H.: The English Novel. Cambridge 1918.
Williams, H.: Modern English Writers, 1925.

I. Allgemeines über das Subjektive im Roman.

Die Frage nach dem subjektiven Element im Roman ist in ihrer allgemeinsten philosophisch-aesthetischen Bedeutung Teil des umfassenden Problems der Beziehungen von Subjekt und Objekt, die in jedem Kunstwerk, nicht nur in dem dichterischen, beschlossen liegt. Diese allgemeinste Problematik bildet den Hintergrund jeder speziellen Betrachtung des subjektiven Elements in irgend einer Kunstgattung, und erst von ihm aus vermögen sich die Konturen des speziellen Problems abzuheben und voneinander abzugrenzen.

I. Die erste allgemeine Beziehung von Subjekt und Objekt liegt in der Natur alles künstlerischen Schaffens von vornherein begründet: allein das Vorhandensein des künstlerischen Objekts setzt wesensmäßig das gestaltende Subjekt voraus, das aus dem Chaos des Stoffes erstmalig eine Auswahl traf, diesem Gegenstand Form und Gestalt zuerteilte und ihn damit als Einmaliges loslöste vom Allgeschehen. Sind in diesem ursprünglichen Sinn alle Kunstwerke gleichmäßig subjektiv bezogen, so läßt sich in der Dichtung eine weitere „natürliche" Subjektivität feststellen, die in der dichterischen Grundmaterie bereits selbst enthalten ist: denn wenn der Dichter wie jeder bildende Künstler Gestalten und Situationen schafft, so muß seinem Werk allein durch das ihm eigentümliche Darstellungsmittel, in dem es Offenbarung und Ausdruck erhält, nämlich durch die Sprache, ein noch höherer Grad von Subjektivität anhaften als anderen Kunstwerken; denn „Alles Sprechen ist Auswählen; allein schon mit diesem Auswählen drängt sich das Subjekt in das Kunstwerk ein"[1]). Zu diesem schon subjektiv vorbestimmten Material kommt in der freien künstlerischen Formung des chaotischen Stoffes nun also jene allgemein-künstlerische Subjektivierung hinzu, die hier unmittelbar durch den speziell dichterischen Gestaltungsprozeß in die Erscheinung tritt: „Mag der Dichter mit kühler und überlege-

[1]) Th. A. Meyer, S. 231.

ner Chronistengebärde dem merkwürdigen Walten des Zufalls zusehen, mag er einen kleinen Winkel der Welt als geordnet blühenden Garten, umgeben von den grenzenlosen und chaotischen Wüsten des Lebens zur alleinigen Wirklichkeit erheben, mag er das seltsame und tiefe Welterleben eines Menschen in ein stark geformtes und objektiviertes Schicksal gerinnen lassen, immer ist es seine Subjektivität, die aus der maßlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens ein Stück herausreißt, ihm ein selbständiges Leben verleiht und das Ganze, dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als willkürliches Weiterspinnen abgerissener Kausalreihen, nur als Spiegelungen einer an sich seienden Wirklichkeit in die Welt des Werkes hineinscheinen läßt"[2])

Danach gehört also das Subjektive zum natürlichen Sachverhalt dichterischer Gesetzmäßigkeit ganz allgemein, das als eine seiner Grundvoraussetzungen noch für alle Dichtungen gleich bindend erscheint und daher noch nicht das Wesentliche einer „subjektiven Methode" auszumachen scheint. Für diese ist die rein philosophisch-ästhetische Betrachtung, die den wesensmäßigen Zusammenhang des „Geschaffenen" überhaupt mit dem „Schöpfer" festlegt, weniger entscheidend als diejenige Untersuchung, die ihre begriffliche Analyse nicht schon bei der ursprünglichsten Beziehung von Subjekt und Material ansetzt, sondern einzig im Geschaffenen einen besonderen, gleichsam gesteigerten Einfluß des Schaffenden nachzuweisen sucht. Diese zweite Methode, für die eine Trennung von Subjekt und Objekt nicht die Zerstörung des Objekts, nicht sein Zurücksinken ins völlig Chaotische bedeutet, läßt das Objekt gleichsam „ganz"; als eine objektive Gegebenheit und stellt ihm als „Subjektives" das gegenüber, was sich irgendwie im Werk als Stimmung, Gefühl, Urteil und Reflexion auf den Dichter zurückführen läßt.

Sobald man nun die Gesamtheit der dichterischen Erscheinungen auf den Gehalt d i e s e s subjektiven Elements hin untersucht, so ensteht damit das allgemeinste Einteilungsprinzip alles Dichterischen, das dadurch seine Einheit aufgibt und sich klar in Gattungen scheidet.

Wird das Subjektive soweit dominierend, daß es das Nebeneinander von Gegenstand und Stimmung, Gefühl und Be-

[2]) L u k á c s, S. 35.

trachtung zu Gunsten des Dichters endgültig auflöst, daß es jede Distanz zum Stofflichen verliert, um selber als fortreißendes, unendliches Gefühl des Dichters strömender Inhalt, allein wirkender, grenzenloser Gegenstand dichterischer Form zu werden, dann entsteht die lyrische Dichtung, die ein Höchstmaß des Subjektiven verkörpert, da in ihr alle Dinge einmünden in das Wesen des Dichters und untergehen in der Melodie seiner Empfindungen, in der gegenstandslosen Kontemplation seines Selbst.

Steht dagegen das Objektive im Vordergrund, sodaß dem Dichter — abgesehen von jenen ersten, stets vorhandenen natürlichen Beziehungen — keine Verbindung mehr mit seinem Kunstwerk möglich ist, und er völlig hinter seinen Personen, die sich ohne sein Zutun von selber darstellen, und hinter seiner Handlung, die sich ohne seinen äußeren Antrieb entwickelt, verschwindet, dann entspricht das der dramatischen Gesetzmäßigkeit, die dem Subjektiven keinen eigenen Raum und keinen Ausdruck bietet.

Somit gilt also für Drama und Lyrik das Gleiche: Subjekt und Objekt fallen künstlerisch stets zusammen, das eine muß stets völlig hinter das andere zurücktreten; die Einheit ist vollkommen und jeder Gegensatz schon im Entstehen überwunden. Daher kann für beide Gebiete die Frage nach dem subjektiven Element garnicht aufgeworfen werden; sie erübrigt sich als gänzlich gegenstandslos.

Aber zwischen dieser lyrischen und dramatischen Gesetzmäßigkeit steht die Epik, und sie umfaßt als einzige Dichtungsgattung in klarem und gesondertem Nebeneinander Objektives und Subjektives; sie bringt außer dem Gegenstand epischer Darstellung gleichzeitig ein Weiteres, was diesem von Natur aus nicht eignet, sondern von ihm aus gesehen eben seine erstmalige Anordnung bedeutet, oder auftritt als ein erstes Urteil, als erste Interpretation seiner Qualität und Quantität. Doch ehe diese Kräfte in ihren reizvollen Wechselwirkungen, die das Epische sich jeweilig dem Lyrischen oder dem Dramatischen nähern lassen, Gegenstand der Untersuchung werden, soll dieses Nebeneinander sich nochmals als eine „natürliche" Voraussetzung und zwar hier für das speziell Epische bestätigen, wobei das gleiche Verfahren Anwendung finden mag, das eine Verknüpfung von jeder Dichtung mit ihrem Autor nachwies: denn daß dem Epischen das Subjektive

unlöslich anhaftet, daß es sich darstellt als eins seiner natürlichen Prinzipien, erklärt sich gleichfalls unmittelbar aus dem Gestaltungsprozeß aller epischen Dichtung. In seinem Stoff nämlich bedeutet es dem Dichter „ein vollkommen Vergangenes", das daher „in seiner Gesamtheit von ihm in ruhiger Besonnenheit übersehen wird"[3]). Und diese äußere Stellung des Subjekts als ein Gegenüber zum Objekt wird im Epischen weiterhin gewahrt und läßt sich durch keine Fiktion vertuschen. Es beruht eben in der Unmöglichkeit, das Geschaute in den einzelnen Stadien dieses seines Geschehens, in seinen Wechselwirkungen vom Sein und Werden naturgetreu wiedergeben zu können, daß der Dichter das unvermeidlich gleichzeitige und gleichräumige Nebeneinander seiner Ereignisse in eine Folge auflösen muß. Dabei zwingt er vorwärts und rückwärts greifend dem von ihm „geschaffenen" Geschehen noch eine besondere „eigene" Anordnung auf, um ihm inhaltliche Höhepunkte abzuringen, und staut dann beim Verteilen des Gewichts das Bewegte im gleichen Maße wie er das Ruhende antreibt, um auf die Weise „die kühnsten Beziehungen von der einen stofflichen Tatsache zur anderen durch alle räumlichen und zeitlichen Schichten hindurchzuschlagen und so den Stoff zu durchgeistigen und ein durchaus Neues, ein Kunstwerk zu schaffen, in dem nun die Elemente aus dem Allgeschehen anders gelagert sind als in der Wirklichkeit"[4]).

II. Dieses ist dann die Erkenntnis, die die Basis bildet zu allen folgenden Ausführungen: daß alle Kunstwerke einem ersten Problemkreis des Subjektiven-Objektiven angehören, in dessen Zentrum Fragen allgemein-ästhetischer Art stehen; daß dieser Kreis seinen Mittelpunkt auf literarische Probleme verschiebt und sich im Umfang verengert, sobald dem Subjektiven nicht mehr ein reiner Ursprungs-, sondern ein spezieller Wertungs- und Stimmungscharakter beigemessen wird, und daß ihm daher besonders die epische Dichtung einzubeziehen ist, in deren Naturgegebenheit diese besondere Subjektivität als ein wesensmäßiger Bestandteil nachweisbar ist.

In diesem Zusammenhang läßt sich nun das Subjektive in seiner eigentümlichen Bedeutung weiter bestimmen. Je nach

[3]) Goethe: Ueber epische und dramatische Dichtung. Cottasche Ausgabe, Bd. 36, Seite 151. Vgl. auch Schiller: Ueber die tragische Kunst.

[4]) Hirt, S. 44.

seinem Vorherrschen oder Zurücktreten hat man sich daran gewöhnt, gerade in der Epik die Trennung von subjektiven und objektiven Werken vorzunehmen, sie also nach ihrem mehr lyrischen oder dramatischen Charakter zu unterscheiden: Während aber die letzte Gattung in ihren dichterischen Möglichkeiten verschwindend klein ist und sich — von der epischen Grundvorstellung aus gesehen — immer nur mit einem Relativen begnügen muß, herrscht in der andern eine nuancenreiche Mannigfaltigkeit, bei der sich vor allem eine wesentlich inhaltliche Subjektivität und eine betont formale als Extreme gegenüberstehen, so daß dem Roman, in dessen objektiv gestalteten Handlungsgang sich persönliches Erlebnis und besondere Lebensauffassung des Autors beherrschend aufdrängt, oder dessen Geschehen ohne innere Notwendigkeit streng auf eine Tendenz bezogen und nur in ihr erschöpft wird, jener andere entspricht, „der uns in seiner Ausdrucksweise des Dichters Persönlichkeit wirklich zu Bewußtsein bringt“[5]), also einfache Regiebemerkungen, Tempo oder Stimmung gebendes persönliches Eingreifen, oder lange Reflexionen des Dichters selbst enthält.

Erfahren aber beide Extreme in gleichmäßiger Durchdringung eine dem Dichter bewußte und von ihm gewollte Anwendung, dann hat das Subjektive aufgehört, eine nebensächliche Begleiterscheinung des Objekts zu sein, dann wird es als ein bewußtes Darstellungsmittel mit eignem Inhalt gehandhabt, in der Absicht, dem Werk einen eigenen Reiz zu verschaffen. Dann ergibt es sich, daß nicht mehr der Stoff allein, sondern erst die persönliche Stellungnahme des Dichters zu dem Geschilderten, daß sein Bedürfnis, selbst handelnd in die Erzählung einzugreifen, das Gesagte zu erläutern, es vom Konkreten abzubiegen und einzureihen in einen größeren Seinszusammenhang, daß erst dieses dem Werk Inhalt und künstlerischen Wert zu geben bestimmt ist. Denn nur aus dieser äußersten Durchdringung des Objektiven von einem bezwingenden Subjekt entstehen jene Werke, von denen es heißt: „es ist die Persönlichkeit des Dichters, die in bewußter Selbstherrlichkeit die eigne Deutung des Weltsinns — die Ereignisse als Instrumente meisternd — ertönen läßt, nicht aber ihnen als Hütern des geheimen Wortes den Sinn ablauscht; es ist

---

[5]) Dibelius, S. 16.

nicht die Totalität des Lebens, die gestaltet wird, sondern die Beziehung, die wertende oder verwerfende Stellung des Dichters, der als empirisches Subjekt in seiner ganzen Größe, aber auch in seiner ganzen kreatürlichen Begrenztheit die Bühne der Gestaltung betritt, zu dieser Totalität des Lebens"[6]).

Hier hat nun in aller Heftigkeit die literarische Kritik eingesetzt, auf die kurz einzugehen sich verlohnt, da aus dem Streit der Meinungen am leichtesten sich die einzelnen Züge zu einem Bild vom Wesen der subjektiven Methode zusammenfügen.

So hat man geltend gemacht, daß der Dichter seine Subjektivität opfern müsse, um das Geschaute objektiv nachbilden zu können, des Dichters Aufgabe sei, zu gestalten, nicht zu reden; jede Unterbrechung der Handlung durch persönliche Erklärungen oder Reflexionen sei ein Zerstören der dichterischen Illusion, die hervorzubringen und bis ans Ende aufrechtzuerhalten gerade das Bestreben des Dichters sein sollte. Spielhagen betrachtet jedes Hervortreten dichterischer Subjektivität schlechthin als ein darstellerisches Unvermögen. In temperamentvoller Weise verwahrt er sich gegen die Anwendung „dieses prosaischsten aller Mittel". Das Ziel des Romanschreibers ist für ihn eben jene epische Totalität des Lebens: „Welches Mittel sie zu erreichen gewährt nun dem Epiker seine Kunst? Nur eines! Wie kann er die Welt gestalten, die sich ihm gestalten soll und muß? Nur auf eine Weise! Nur dadurch, daß er Gestalten schafft, daß er Gestalten handeln läßt". Damit verschwindet alles Persönliche. Er fordert: „alles für, alles durch die Personen, der Dichter hat als solcher mit dem Leser direkt schlechterdings nichts zu schaffen, hat ihm kein Wort zu sagen, keines! keines!" Nur das Material hat er zu liefern, jede Schlußfolgerung, jede Eingliederung eines endlichen Faktums in einen unendlichen Seinszusammenhang, jedes Urteil soll dem Leser überlassen bleiben. Spielhagen führt wie alle Anhänger der objektiven Methode Homer als Beispiel an, in dessen „bescheidenem Zurücktreten des dichterischen Ichs hinter den dichterischen Genius des Volkes, der es zu seinem Organ und Herold gemacht hat, auch der Grund und

[7]) Spielhagen, S. 91: vgl. Die epische Poesie und Goethe, Goethe-Jahrbuch 1895, S. 5.

die Möglichkeit liegt zu jener völlig idealen, tendenzlosen Objektivität"[8]). Aehnliche Forderungen stellten schon Schiller[9]) und Schlegel[10]) an den epischen Erzähler, von dem auch Goethe verlangt: „der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selber erscheinen, er läse hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimmen der Musen im allgemeinen zu hören glaubte"[11]). Daß er dabei selber anders handelte und sehr wohl den ganzen Reichtum epischer Möglichkeiten in Anspruch nahm, hat Hirt bereits in feinem Verständnis für den Wert dieser Inkonsequenz nachgewiesen[12]). Theoretisch hat zunächst Wilhelm von Humboldt dem subjektiven Element eine erste Berechtigung zuerkannt. Auch er verweist auf Homer.

„Im Homer tritt immer nur der Gegenstand auf und der Sänger verschwindet; bei ihm entsteht Begebenheit aus Begebenheit, alles hängt fest mit einander zusammen und erzeugt sich selbst eins aus dem andern." Doch wenn er danach eine Charakterisierung des Ariost anknüpft, und dessen subjektive Methode mit der Homerischen vergleicht, läßt er durchaus beiden Stilmitteln Gerechtigkeit widerfahren. „Im Homer ist bloß die Natur und die Sache, im Ariost immer zugleich auch die Kunst und die Person, sowohl die des Dichters als die des Lesers, denn wenn der Leser sich selbst vergessen soll, darf er nicht an den Dichter erinnert werden. Im Homer strebt alles durchaus zum Ganzen, es ist überall Einheit; aber nicht diese Einheit, sondern nur die Mannigfaltigkeit wirken zu lassen, ist Ariost wichtig." Wenn er auch bei einer solchen Darstellung „Reinheit der Form und Schönheit der Komposition" vermißt, aber „Glanz und Reichtum ihrer Farben" rühmt[13]), so ist das nicht die Definition, die ihr alle dichterischen Qualitäten abspricht. Auch Otto Ludwig untersucht beide Methoden nach ihren Vor- und Nachteilen, doch ohne dabei seine neutrale Haltung aufzugeben[14]).

---

[8]) Spielhagen, S. 135.
[9]) Schiller, Ueber naive und sentimentale Dichtung.
[10]) A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst.
[11]) Goethe, a. A. o. S. 151.
[12]) Hirt, S. 34, vgl. auch Dilthey; S. 186.
[13]) Wilhelm von Humboldt, ästhetische Versuche. I. Teil, S. 168.
[14]) Otto Ludwig, Formen der Erzählung. Studien II, S. 262.

Eine scharfe Ablehnung erfährt die Alleingültigkeit der objektiven Form erst in jüngeren Darstellungen, als man sich von der Zwangsvorstellung befreit, daß die Epik weitgehend den Gesetzen des Dramas unterworfen ist. Man erkennt endlich, daß „das Subjektive zu ihren Grundelementen gehört, deren Verwendung man dem Talent anheimstellen muß." „Volle Objektivität bleibt immer nur Fiktion, und wenn irgend eine Theorie die Ausschaltung dieses subjektiven Elementes verlangt, so ist das abzulehnen als einfacher Unverstand."[15]) Man greift wieder zurück auf die Urbestimmung, man vergegenwärtigt sich, daß Epik entstanden ist aus dem mündlichen Vortrag, daß der Dichter nicht an erster Stelle Gestalter sondern Deuter und Denker sein soll[16]). „Die Erzählung ist stets für andere, für das Publikum bestimmt; daß der Erzähler zu einem Publikum spreche, ist Grundvoraussetzung. Da der Erzähler Redner ist, muß es ihm überlassen bleiben, wie weit er sich selber einmischen will oder nicht"[17]). Dibelius betont die legitime Entwicklung des Subjektiven und nennt es sogar „eine gewaltige Kulturhöhe, wenn der Sänger es wagt, selbst zu den berichteten Dingen Stellung zu nehmen."[18]) Am schroffsten formuliert es schließlich Hirt: „Im Roman nach Objektivität zu streben, wäre ein Widerspruch gegen seine innere Form, nur naturalistische Pedanterie in ihrer Instinktlosigkeit konnte sich auf solche Stilwidrigkeit kaprizieren"[19]). Daneben aber bringt er wertvolle Ausführungen über das Positive der subjektiven Methode. Für ihn verschwindet jene eintönige Flächigkeit in der Darstellung objektiver Hergänge, sobald der Dichter in der subjektiven 'Zwischenhandlung' mit dem Leser persönliche Beziehungen anknüpft. Es entsteht damit zeitlich und räumlich eine größere Tiefe des Ganzen, in dem das Geschehen, in eine weitere Distanz gerückt, zugleich Plastik, Lebendigkeit und Wärme erhält. In den allgemeinen Betrachtungen und Reflexionen schafft der Dichter einen ruhenden Hintergrund, sodaß er nun beständig in voller Freiheit von einem zum andern wechseln kann, hier das Einmalige, dort das Ewige schildert und immer Gegenwärtiges und Ver-

[15]) Gerschmann, S. 17.
[16]) Ermatinger, S. 59.
[17]) Scherer, Zur Technik der modernen Erzählung. Kl. Schriften.
[18]) Diebelius, S. 17.
[19]) Hirt, S. 57, vgl. auch S. 27 und S. 35.

gangenes, Nahes und Fernes gleich stark beherrscht, „um in diesem Ineinander der Zeiträume feinste Reize, tiefste Dichtung zu gewinnen“[20]).

Hiermit wird endlich an das Wesentliche und Entscheidende der subjektiven Methode gerührt, womit auch der Streit über ihre künstlerische Berechtigung beigelegt zu werden scheint: daß nämlich zu ihrer vollen Entfaltung, zu ihrem ästhetischen Reiz ein großer Künstler schlechthin erforderlich ist. So müssen alle Erörterungen über ihre Eigenart hinauslaufen auf die Frage nach der dichterischen Meisterschaft. Dadurch allein wird dieses romantheoretische Problem so interessant, daß eine Untersuchung über den subjektiven Vortrag sich zuletzt immer mit der Persönlichkeit selbst auseinanderzusetzen hat, daß also ein Urteil über ein subjektiv gehaltenes Werk in gleichem Maße ein Urteil über die menschlichen und dichterischen Qualitäten seines Autors bedeutet. Denn das haben die Verfechter einer größtmöglichen Objektivität durchaus richtig erkannt: Gerade die dauernde Einschließlichkeit des Dichters in den Seinsbereich seines Romans kann ein Mangel sein an künstlerischem Können. Dann ist die persönliche Führung von Helden und Ereignissen entweder eine aufdringliche Selbstbespiegelung oder lediglich eine Angst, die Schöpfungen seiner Phantasie ungeleitet mißverstanden zu sehen, und die Reflexionen sind nichts als Aeußerungen, wenn nicht einer unträglichen Geschwätzigkeit, dann eines krampfhaften Bemühens, überall da, wo die dichterische Gestaltung nicht in ihrer reinen Form überzeugt, wenigstens im Kommentar die letzte begriffsbildende Deutung zu geben. Diese Gefahr ist auch klar erkannt worden; daher haben die Vertreter der subjektiven Methode auf die Persönlichkeit des Dichters stets das entscheidende Gewicht gelegt und immer wieder betont: „Wir erwarten von jedem Kunstwerk, daß es vermittelst des Hindurchgehens durch die bedeutungsvolle Subjektivität des Künstlers begeistet werde“[21]). „Der Reiz und Vorzug des subjektiven Stils liegt in der unmittelbaren, warmen Nähe der Subjektivität des Künstlers. Es kommt daher hier besonders darauf an, daß der Künstler eine reiche, tiefe, feine, originelle Eigenart habe. Zu sehen, wie sich die Welt und ihre Mannigfaltigkeit in einer bedeutungsvollen, künstlerischen Individua-

[20]) Hirt, S. 30.
[21]) Volkelt, III, S. 327.

lität spiegelt, ist ein hoher Genuß, und ihn verdanken wir den Künstlern subjektiven Stils“[22]). Aehnlich formuliert auch Gerschmann: „Je mehr von seiner Betrachtungsweise jemand gibt, desto mehr gibt er von sich selbst und das hat bei einem großen Geiste den höchsten Reiz; es ist auch eine Schilderung und menschlich eine der wertvollsten“[23]).

Ist der Dichter aber diese große Persönlichkeit, dann beweist gerade sein subjektiver Vortrag die Freiheit und Elastizität seines Geistes und die souveräne Beherrschung des Stoffes. Wenn er jederzeit bereit ist, den Rahmen seiner Erzählung zu sprengen, das eben geknüpfte Gewebe mutwillig wieder zu zerreißen und Helden und Handlung im Stich zu lassen, um über Gott und die Welt zu plaudern, dann ist er im romantischen Sinne wahrhaft ironisch und vermag damit seinem Werk Vertiefung zu geben, seine Motive zu bereichern, seinen Inhalt aufzulockern und zu erfüllen.

II. Allgemeines über das subjektive Elemement in Fieldings Romanen.

Jede künstlerische Methode erreicht erst in der Darstellung an realen Beispielen die Höhe plastischer Anschaulichkeit und deutlicher Klarheit; ihre erste Charakterisierung nach allgemeingültigen, abstrakten Prinzipien kann daher dieser Darstellung nur die Blickrichtung geben, nach der sie sich orientieren muß, um zu einem fruchtbaren Ergebnis zu gelangen.

Wenn nun im Folgenden das subjektive Element in den Romanen Henry Fieldings untersucht wird, so ist nach den bisherigen Ausführungen daunter dieses zu verstehen: Das Subjektive soll sich gerade in der ungewöhnlich starken Anwendung, die es bei Fielding erfährt, als ein dichterisches Kunstmittel bestätigen, sodann aber der Anlaß sein, von dem Gegenständlichen auf das Persönliche überzugehen und im Kunstwerk den Künstler selber zu begreifen.

Fieldings Subjektivität ist ein bewußt und überlegt angewandtes Gestaltungsmittel, nicht nur rahmendes Beiwerk, son-

[22]) Volkelt, a. a. O. S. 324.
[23]) Gerschmann, S. 17.

dern ein unlöslicher Teil des Ganzen. Ohne sie im Einzelnen ihrer Bedeutung nach näher zu charakterisieren, ist in kritischen Würdigungen seiner Romane schon mehrfach darauf hingewiesen worden:

> „In every incident throughout the crowded story, in every character throughout the wonderful array of personages high and low the force of his own knowledge and of his own conviction may be felt[1])." — „Fielding never for one instance ceases to pull the strings which make his charakters move. He is a man telling a story, a man who will not let himself be forgotten and who sometimes interrupts the thread of his narrative to give us his own impressions and comments. He holds the floor so to speak, and intends to use his rights and even to abuse it, should it please him to digress[2])." — „Fielding claims the right to explain what may be obscure or open to a wrong interpretation and of making any comments he thinks fit. He did not let the story or the charakters — even those he sympathised with or loved with the greatest tenderness — absorb him and carry him away[3])."

Eine so deutliche Betonung des subjektiven Elements war etwas durchaus Neues im Roman. Wenn daher Elma Müller in einer Abhandlung „Ueber das subjektive Hervortreten bei den Erzählern des 19. Jahrhunderts"[4]) die Frage nach dem Ursprung der subjektiven Methode anschneidet, und sogleich die Möglichkeit verneint, sie bei einem einzelnen Dichter anzusetzen, so beschränkt sie sich damit auf die Untersuchung jener äußerlichen, ungewollten Subjektivität, die in bescheidenen Regiebemerkungen und nur sehr spärlich in persönlichen Wendungen ihren Ausdruck findet, ohne diesen künstlerisch ausgeprägten bewußten Subjektivismus der Gestaltung zu berücksichtigen oder auch nur einen Unterschied zwischen beiden zu empfinden. Zweifellos ist die naiv subjektive Darstellung „älter als alle schriftliche Niederlegung und gehört so innig zum Wesen der Erzählkunst, daß sie dem Schriftsteller schon im Grundbestand seiner Materie mitgegeben ist", während es auf die bewußt subjektive Darstellungsform durchaus zutrifft, daß sie als „originelle Idee, sozusagen als Erfindung eines bestimmten Dichters" aufzufassen ist und deutlich die Möglichkeit besitzt, durch wiederholte Nachahmung einer äußeren Ausschleifung und inne-

---

[1]) Harold Child, Cambridge Hist. of English, Lit. X, 32.
[2]) Digeon, S. 170.
[3]) Baker, IV, 102.
[4]) Diss. Giessen 1915, S. 10.

ren Verfeinerung, also einer Entwicklung fähig zu sein. Der sie in diesem Sinne zum ersten Mal verwandte, ist aber kein anderer als Fielding. „Er ist der erste Vertreter höchster Subjektivität im Roman“[5]).

Dieses plötzliche Auftauchen eines neuen Kunstmittels leuchtet literarhistorisch um so mehr ein, als der Roman in seiner uns heute geläufigen Form eine Schöpfung des 18. Jahrh. war, also damals noch keinen bestimmten Stilgesetzen unterworfen. „Hier lastete keine verpflichtende Tradition auf der Kunstform. Unbekümmert konnte man der Schreiblust freien Lauf lassen, um dem Unterhaltungsbedürfnis der Massen zu genügen. Vielleicht ist es für die Entwicklung des Romans nicht ungünstig gewesen, daß er für eine unkünstlerische Gattung galt, und zunächst einmal frei draufloswachsen konnte“[6]). Aehnlich stellt es Hugh Walpole dar: „The earlier English novelists were joyful experimenters in a new art, They had no sense at all for the solemnity of their task. Fielding and W. Scott were in a jolly kind of way half ashamed of their art. It was in fact no art to them at all, for there was something a little childish and simple about storytelling“[7]). Diese Ansicht mußte vornehmlich dem Nützlichkeitsprinzip der Aufklärung entsprechen. So wurde alsbald der Geltungsbereich der Moral vom Gesellschaftlichen und Sozialen auf das speziell Künstlerische ausgedehnt und die moralische und sittliche Erbauung des Lesers zum ausschließlichen Maßstab des Romaninhalts erhoben. „Nur aus dem Bewußtsein heraus, daß die Romanlektüre praktischen und moralischen Nutzen schaffte, glaubte man die Beschäftigung mit solchen Werken vor sich und anderen rechtfertigen zu können“[8]). Auf welchem Wege jedoch dieser köstliche Gehalt gewonnen wurde, mit welchen Stilmitteln man ihn anrichtete und genießbar machte, war dagegen im höchsten Maße gleichgültig und allein dem Geschmack des Dichters überlassen. Für Konstruktion und Aufbau eines Romans bestanden keinerlei feste Gesetze und nur sehr wenige Muster. Wie stark nun gerade die Gestaltung und Darstellung des Moralischen in seiner geistigen Tendenz als Inhalt des Romans zu einer Steigerung des subjektiven Ele-

[5]) Borcherdt, S. 271.
[6]) Borcherdt, S. 280.
[7]) Walpole, S. 10.
[8]) Borcherdt, S. 280.

ments verleitete, veranschaulichen schon die Werke Richardsons. Ihre peinlich objektive Form steht geradezu in einem offenen Widerspruch zu der höchst subjektiven Betonung der Moral im Inhalt selbst. Diese lag dem Dichter offensichtlich so sehr am Herzen, daß er jede objektive Wahrscheinlichkeit außer Acht ließ, daß er z. B. seiner Heldin Palema ganze Abhandlungen über Tugend und Keuschheit in die Feder diktierte, die mit dem Pathos ihrer Vortrefflichkeit und der Spitzfindigkeit ihrer Beweisführung einen zum mindesten komischen Kontrast bilden zu den gesunden und natürlichen Instinkten eines einfachen Landmädchens. Daß dieser Zwiespalt, der notwendig entstehen muß, wenn eine so subjektiv betonte Moral als objektive Gegebenheit aufgefaßt werden soll, damals von der literarischen Kritik nicht peinlich empfunden wurde, daß man diese Romane vielmehr nicht überschwenglich und ausgiebig genug zu rühmen wußte und arglos und bereitwillig ihre guten Lehren hinnahm, ohne heimlich von ihrer falschen Anführung aus Rückschlüsse auf ihre Richtigkeit überhaupt zu ziehen, beweist eben, daß für den Roman ästhetisch-künstlerische Urteile noch garnicht existierten. Daher bemerkte man auch nicht, daß Fielding, „who by his manner more than by his ideas placed himself in direct opposition to Richardson"[9]) sich nicht lange um eine dem Moralischen künstlerisch gemäß objektive Form bemühte, sondern es wie den übrigen Gehalt seiner Romane in ein subjektives Gewand kleidete und damit dieses Mißverhältnis aufs Glücklichste vermied.

In seinem Roman lebt noch etwas vom Geiste der alten Abenteuer- und Schelmenromane weiter, wie ihn der 'Don Quichote' am reinsten dargestellt hatte — Fielding besaß für Cervantes eine große Verehrung[10]) — so ließ er sich auch von diesem Werk in der humoristischen Auffassung und Charakterisierung weitgehend beeinflussen. Namentlich war es „der Vorzug, ein e w i g w a h r e s W e l t b i l d durch seinen Roman gegeben zu haben, den Fielding so an Cervantes schätzte, und den er sich ebenfalls zu erreichen mühte". Aber auch technisch hatte er von ihm gelernt. „Fieldings ganze schriftstellerische Manier bezieht sich auf Cervantes als ihr Muster"[11]). Wie weit

[9]) Digeon, S. 84.
[10]) Bosdorf, S. 64.
[11]) Bosdorf, S. 67.
[12]) Bobertag, Engl. Stud. I, 344.

er schließlich die Anregung zu seiner subjektiven Darstellung, die er als Erster in einer so ungewöhnlichen und gesteigerten Art zu handhaben wußte, dem Vorbild des „Don Quichote“ verdankt, wird sich noch im einzelnen erweisen.

III. Das direkt Subjektive.

Fieldings Subjektivität erscheint in seinen Romanen in zweifacher Gestalt: sie tritt persönlich, und unpersönlich, direkt und indirekt, ja geradezu subjektiv und objektiv auf, so daß aus diesem natürlichen Nebeneinander gleichsam von selbst ein Unterschied und damit die Möglichkeit einer ersten Gliederung zur gesonderten Untersuchung entsteht. Denn alles, was der Dichter in seinen Romanen an Inhaltlichem subjektiv mit einbezieht, was er unmerklich eigenen Zwecken dienstbar macht, das ganze objektive Geschehen, dem er eine subjektive Prägung gibt, und das er als Anlaß benutzt, dem Leser ein Höchstmaß an geistiger Belehrung zukommen zu lassen, steht formal und inhaltlich im Gegensatz zu derjenigen Subjektivität, die äußerlich sichtbar und direkt zum Ausdruck kommt und sich von vornherein in der Ichform der Erzählung zu erkennen gibt. Denn dieses Ich im „Tom Jones“, „Joseph Andrews“ und in „Amelia“ bezieht sich eindeutig und ausdrücklich auf den Verfasser Henry Fielding und auf keine seiner geschilderten Personen. Es ist also nicht eine der oft fatalen und wenig glücklich gewählten Fiktionen, wonach das schreibende Ich z. B. sich als Pamela Andrews ausgibt und die Gefühle und Erlebnisse einer Siebzehnjährigen darstellen will, während es in Wahrheit Samuel Richardson heißt und ein behäbiger Buchdrucker von 51 Jahren ist.

Die Auswirkung dieser Subjektivität erscheint bei Fielding in drei verschiedenen Formen: Da sein Verhältnis zu seinen Werken, seine Auffassung von Entstehung und Ziel, vom Wesen und Sinn seiner Romane rein subjektiv, ohne jede im objektiven Geschehen sich bietende Verkleidung im Werk ausgedrückt wird, sind diese subjektiven Aeußerungen vor allem Träger und Vermittler von persönlichen Beziehungen und künstlerischen Maßnahmen, die so ausgeprägt und unbefangen

bei anderen Autoren schwerlich im Roman enthalten sind. (A.) Da auch die Durchführung der Komposition, der Aufbau der Handlung und die Schilderung der Charaktere bei Fielding betont subjektiv ist, indem sie nämlich sichtbar von seiner persönlichen Willkür abhängen, ist das Subjektive ferner ein Kunstmittel, das ihm zur epischen Darstellung unentbehrlich ist. (B.) Schließlich aber wird es selber in den Abschweifungen und Einfügungen allgemein betrachtender Natur, die zum Teil ganze Kapitel füllen, zum ausschließlichen Gegenstand dichterischer Betrachtung, also zum selbständigen Romaninhalt, dem gegenüber die eigentliche Handlung stockt und zur Nebensache herabsinkt. (C.)

A. Das direkt Subjektive als Ausdruck der Wesensbestimmung des Romans.

1. Subjektives über das Thema.

„Human life" und „Human Nature" sind die großen Themen, die Fielding in seinen drei Romanen zur dichterischen Gestaltung und künstlerischen Anschauung bringen will. Es sind dies nichts anderes als die Problemkreise, die das 18. Jahrhundert am intensivsten beschäftigte. „Es war für die ganze Zeit charakteristisch und die Quelle sowohl der eigentümlichen Einseitigkeit wie der eigentümlichen Vorzüge der Aufklärung, daß sich das Interesse des popular-philosophischen Denkens und des moralisierenden Dichtens von den objektiven, dogmatischen und metaphysischen Fragen ab und dem subjektiven Bereich der Menschenseele, dem menschlichen Subjekt zuwandte. Nicht Gott und das Weltganze waren es mehr, auch nicht die allgemeinen und objektiven Gebilde menschlicher Kultur, Staat, Kirche, Religion, über die man nachdachte, das Ich der Menschennatur, als Natur des einzelnen Menschen war das Gebiet, auf welchem die auf der Höhe der Zeit stehende Literatur Studien machte und sich mit Entdeckungen bereichern wollte"[1]). Keine Form aber war für diesen Gegenstand geeigneter und seiner Eigenart gemäßer als gerade der Roman, von dem sich allerdings mit gleichem Recht behaupten läßt, daß ihm erst mit diesem Thema ein

[1]) Bobertag, S. 322.

eigentlicher Inhalt, eine Aufgabe und ein Wirkungsfeld entstand, um künstlerischen Wert zu gewinnen. Wie unerhört neu noch beides, Gehalt und Form, der Zeit gewesen sein muß, illustrieren Fieldings subjektive Aeußerungen: I am in reality the founder of a new province of writing[2]), heißt es im „Tom Jones" und den „Joseph Andrews nennt er: a new kind of writing which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language[3]). Daher erscheint es ihm unerläßlich, in eingehender Erläuterung zu Anfang seiner Romane sein Vorhaben deutlich zu machen. So geht dem „Joseph Andrews", seinem Erstlingswerk, eine gründliche Analyse vom Wesen des Komischen voran, denn: the ridiculous only falls within my province in the present work[4]).

Das Komische entnimmt er unmittelbar dem menschlichen Leben, which everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous[5]) und der menschlichen Natur, from the just imitation of which will flow all the pleasure we can convey to a sensible reader[6]).

Die einzig wahre Quelle des Komischen sieht er in „affectation", als deren Ursprung er wiederum 'vanity' und 'hypocrásy' annimmt, und die zu geißeln und bloßzustellen er im Folgenden beabsichtigt, doch nicht in satyrischer Uebertreibung, sondern einzig in ihrer naturgetreuen Wiedergabe:

> Everything is copied from the book of nature and scarce a character or action produced which I have not taken from my own observations and experience[7]).

Die Einleitung zum 'Tom Jones' gibt dagegen schon in der spielenden Leichtigkeit ihrer Vergleiche eine Probe von den humoristischen Fähigkeiten ihres Verfassers. Wie ein Wirt seinen Gästen die Speisekarte einhändigt, überreicht Fielding seinen Lesern eine Liste der von ihm vorgesehenen Genüsse:

> The provision then which we have made is no other than human nature[8]).

---

[2]) T. J. II, 1; Bd. I, 61.
[3]) J. A. Preface; Bd. I, 1.
[4]) J. A. Preface; Bd. I, 11.
[5]) J. A. Preface; Bd. I, 9.
[6]) J. A. Preface; Bd. I, 9.
[7]) J. A. Preface, p. 14.
[8]) T. J. I, 1; Bd. I, 10.

Allen Einwendungen gegen eine so einfache und derbe Kost weiß er gewandt mit der Versicherung zu begegnen,

> that the excellence of the mental entertainment consists less in the subject than in the author's skill of well dressing it up[9]).

Da es aber sein Ehrgeiz ist, auch den verwöhntesten Geschmack zu befriedigen, verspricht er in der Entwicklung seines Romanes die gleiche erprobte Reihenfolge zu beobachten, nach der ein Koch seine erlesenen Menus zusammenstellt:

> We shall represent human nature at first to the keen appetite of our reader in that more plain and simple manner in which it is found in the country and shall hereafter hash and ragout it with all the high French and Italian seasoning of affectation and vice which courts and cities afford[10]).

Diese originelle Einkleidung eines sachlichen Programms gibt also nicht nur Aufklärung über den zu erwartenden Inhalt, sondern kennzeichnet gleichzeitig seine humoristische Form.

Klar und ohne Umschweife bezeichnet er als Thema der 'Amelia':

> the various accidents which befell a very worthy couple after their uniting in the state of matrimony[12]).

Auch die Eigenart dieses Romanes wird sofort bestimmt:

> histories of this kind may properly be called models of human life[13]).

Das Leben selber betrachtet der Dichter als eine Kunst, deren Technik wie das jeder andern nur genaues Studium vermittelt:

> By observing minutely the several incidents which tend to the catastrophe or completion of the whol and the minute causes whence those incidents are producet we shall best be instructed in this most useful of all arts which I call the art of life[11]).

Doch mit diesen erklärenden Einleitungen begnügt sich Fielding keineswegs. Es ist das Eigentümliche seiner Darstellung, daß er gerade das Wesentliche seines Romanes nicht nur objektiv aus dem Geschehen entwickelt, sondern mitten

---

[9]) T. J. B. I. ch. vol. I. p. 11.
[10]) T. J. B. I. ch. vol. I. p. 12.
[11]) Amelia, I, 1; Bd. I, 5.
[12]) Amelia, I, 1; Bd. I, 6.
[13]) Amelia, I, 1; Bd. I, 6.

im Lauf der Erzählung subjektiv darauf zurückkommt, um auf diese Weise seine Absicht dem Leser nochmals eindringlich ins Gedächtnis zurückzurufen. So ist er im 'Joseph Andrews' von dem es schon im Titel heißt „written in the manner of Cervantes", vor allem darauf bedacht, seiner Bestimmung als Satire und Sittengemälde auch subjektiv Nachdruck zu verleihen:

> I declare here once and for all I describe not man but manners, not an individual but species[15]).

So begründet er die Einführung des lawjers in Joseph Andrews:

> His appearance is calculated for much more general and noble purposes: not to expose one pitiful wretch to the small and contemptible circle of his acquaintance; but to hold the glass to thousands in their closets that they may conetemplate their deformity and endeavour to reduce it and thus by suffering private m-ortification may avoid public shame[16]).

Und erst nachdem er nochmals versichert hat:

> As we mean not to lash individuals but all of the like sort so in our general descriptions we mean not universals but would be understood with many exeptions,

erlaubt er dem Leser in der Lektüre fortzufahren:

> And now, reader, taking these hints along with you, you may if you please proceed to the sequel of this our t r u e history[17]).

2. Subjektives über die Objektivität des Stoffes.

Damit rührt er an einen weiteren Faktor, der für die Wesensbestimmung seiner Romane eine entscheidende Rolle spielt, denn dies ist ihm das nächst wichtige: die Wahrheit seiner Erzählung, die Glaubwürdigkeit ihrer Begebenheit. Im Führen der Handlung, im Zeichnen der Charaktere, ist Fieldings Person dem Leser gewiß dauernd lebendig und gegenwärtig. Er ist der Vermittler zwischen Leser und Romangestalten, ihr Tun beschreibend, bringt er es ihm erklärend nahe. Die Beziehungen zwischen Leser und Roman hält er wie Fäden in der Hand, die zu lockern oder anzuspannen durchaus in seinem Belieben steht. In einen unmittelbaren Kontakt mit den Ereignissen und Personen zu kommen, bietet sich dem Leser nicht die geringste Möglichkeit, die Bewertung von Charakteren, die

[15]) J. A. III, 1; Bd. II, 10.
[16]) ebenda.
[17]) J. A. III, 1; Bd. II, 13.

Beurteilung von Situationen dem Einfluß des Dichters, seiner beständigen Erläuterung zu entziehen, erscheint vollkommen aussichtslos. Doch die der Konstruktion des Ganzen drohende Gefahr einer zu großen Abhängigkeit aller Dinge und Personen von der Willkür des Dichters als Folge dieser starken Subjektivität hat Fielding früh genug erkannt. Bezeichnend ist für ihn, daß er sie subjektiv abzuwenden sucht und persönlich sein Verhältnis zu den Schöpfungen seiner Phantasie erklärt, indem er stets die objektive Wahrhaftigkeit seiner Schilderung beteuernd hervorhebt. Er will kein Marionettenspieler sein, der seine Puppen tanzen läßt und ihnen je nach Laune und Gutdünken ein heiteres oder trauriges Los zuerteilt. Nichts weiter als das Amt eines Berichterstatters nimmt er für sich in Anspruch, der wohl seinen Bericht aufs Subjektivste ausschmückt, aber dennoch eine objektive Gegebenheit voraussetzt. Er beschränkt sich auf die Rolle eines scharfen Beobachters, der unbestechlich die menschlichen Schwächen und Unvollkommenheiten seiner Gestalten dem Leser klar macht, ebenso das Komische und Heikle einer Situation mit unverhohlenem Behagen ausmalt, sich aber stets ausdrücklich dagegen verwahrt, am eigentlichen Tatbestand zu gunsten eines dichterischen Effekts Aenderungen vornehmen zu können. Es bestätigt sich in diesem fortwährendem Bemühen um Wahrhaftigkeit, die die Vorgänge und Handlungen seiner Personen außer Zweifel setzen soll, was bereits aus seiner Zeitbedingtheit abgeleitet wurde, daß es auch Fielding um eine moralische Wirkung seiner Romane zu tun war, denn moralischer Nutzen ließ sich nach der Tradition des Puritanismus nur aus objektiv wahren Erzählungen ziehen. Eben daher mußte er seine Romane in eine objektive Sphäre rücken, die außerhalb seiner Befugnisse lag, sodaß er das dort Geschehene wohl loben oder tadeln konnte, jedoch nicht an seinem Dasein, an seinem Sosein zu rütteln vermochte. Die folgende Beispiele, die sich beliebig verwenden ließen[18]), mögen dies veranschaulichen:

> It is our business to discharge the part of a faithful historian, and to describe human nature as it is and not as we wish it to be"[19]).

[18]) Vgl.: T. J. III, 5; Bd. I, 125;
T. J. III, 2; Bd. I, 105;
T. J. IV, 6; Bd. I, 166.

[19]) A. X, 4; Bd. III, 93.

„It is our province to relate facts and we shall leave causes to persons of much higher genius"[20]).

Deshalb kann er auch die unwahrscheinliche Geschichte von Sophias Fall erzählen:

„I do not therefore deliver the following as a certain truth, for I can hardly credit it myself, but the fidelity of an historian obliges me to relate what hath been confidently asserted"[21]).

Läßt es sich dagegen mit der Forderung der Wahrhaftigkeit vereinen, rätselhaftes Benehmen zu erklären, so versichert er auch umgekehrt: „As we would not willingly that anything should appear unnatural in this our hi story we will endeavour to explain the reasons of her conduct"[22]).

Es ist der gleiche Drang nach Wahrheit, der Fielding bestimmt, auch sein dichterisches Wissen um Vorgänge und Komplikationen seiner Romane subjektiv und auf natürliche Weise zu erklären:

„It is our inspiration from which we are enabled to discover these things"[23]).

In humoristischer Selbstpersiflage betont er die Grenzen seiner Erkenntnis z. B. beim Erzählen eines Traumes:

„As we never revealed this dream to anyone so the reader cannot expect to see it related here"[24]).

Oder er gesteht bei biographischen Angaben:

„As to his ancestors we have searched with great diligence but little success. — Whether he had any ancestors before this, we must leave to the opinion of our curious reader, finding nothing of sufficient certainty to rely on"[25]).

Endlich läßt er auch jede Prätension dichterischer Erhabenheit fallen, wenn er einen Bericht ohne weiteres abschließt:

„nothing as I remember happened in this interval of time"[26]).

oder, statt ein Gespräch zwischen Joseph und Fanny wiederzugeben, höchst unbefangen erklärt:

„Indeed, I have often been assured by both of them, that they spent these hours in a most delightful conversation, but as I never could prevail on either to relate it, so I cannod communicate it to the reader"[27]).

---

[20]) T. J. II, 4; Bd. I, 70.
[21]) T. J. X, 9; Bd. IV, 46.
[22]) J. A. II, 13; Bd. I, 180; vgl. T. J. VII, 12; Bd. III, 63.
[23]) T. J. B. XI. ch. VIII. vol. IV. p. 105.
[24]) T. J. XI, 8; Bd. IV, 105.
[25]) J. A. I, 2; Bd. I, 20.
[26]) A. V, 4; Bd. II, 17.
[27]) J. A. II, 15; Bd. I, 195.

Da aber trotzdem sein Wissen noch größer ist als das des Lesers, für dessen Informierung er Sorge zu tragen hat, gibt er die großmütige Versicherung:

> „As this is one of those deep observations which very few readers can be supposed of making themselves, I have thought proper to lend them my assistance; but this is a favour rarely to be expected in the course of my work, indeed I shall seldom or never so indulge him, unless in such instances as this, where nothing but the inspiration with which we authors are gifted, can possibly enable anoyne to make the discovery"[28]).

Später wiederholt er sie mit ergötzlicher Belehrung:

> „Though we will always lend thee proper assistance in difficult places, as we not like some others expect thee to use the art of divination to discover our meaning, yet we shall not indulge thy laziness where nothing but thy intention is required; for thou art highly mistaken if thou dost imagine that we intended when we began this great work, to leave thy sagacity nothing to do; or that without sometimes exerrising this thou wilt be able to travel through our pages with any pleasure or profit to thyself"[29]).

Daher gibt er z. B. auf die Frage: „Whom then should this happy man envy?" selber eilige Auskunft:

> Here lest ambition should mislead the reader to search the palaces of the great, we will direct him at once to Gray-inn's lane where in a miserable bed he will find the object of the colonel's envy"[30])

Und kaum stellt er fest: „this letter a little surprised Booth", verspricht er schon die Aufklärung:

> „But lest it should have the same effect upon the reader, we will now proced to account forhtis as well as for some other phenomena that have appeared in this history and which perhaps we shall be forgiven for not having opened more largely before"[31]).

In allen diesen Aeußerungen, besonders auch der letzten, die unumwunden die Möglichkeit einer Schwäche der Komposition ausspricht, kommt eine gewisse Lässigkeit zum Ausdruck, eine bewundernswerte Nonchalence, sich über alle Konvention eines feierlichen und wohl gesetzten Vortrags hinwegzusetzen. „I am at liberty to make what laws I please therein",

---

[28]) T. J. I, 5; Bd. I, 24.
[29]) T. J. XI, IX, Bd. IV. 111.
[30]) A. VIII, 8; Bd. II, 198; vgl. J. A. I, 11; Bd. I, 53.
[31]) A. XI, 3 Bd. III, 142.

erklärt er in bezug auf seine Romane. Aber nicht nur ist Fielding Humorist, dessen auch heute noch unwiderstehliche Komik zum guten Teil gerade auf dieser saloppen und subjektiv betonten Nichtachtung aller Regeln beruht, sondern auch bei ihm ist „diese Lässigkeit geboren aus einem starken Formwillen", und „wurzelt nicht im Verzicht auf kunstvolle Mittel dichterischer Darstellung"[32]).

3. Subjektives über die Technik der Darstellung.

Wie weit die straffe, klare Komposition seiner Romane, das saubere und exakte Verknüpfen von Situationen und die geschickte Schlingung des Knotens und seiner aus den Umständen natürlich erwachsenden Lösung Ergebnis eines starken Formwillens sind und wie weit Fielding sich über diese gestaltede Kraft im klaren ist, lassen wiederum seine zahlreichen subjektiven Aeußerungen erkennen. Einmal geben diese des Dichters empörten Ausbruch gegen falsche Beurteilung seiner Werke durch übelwollende Kritik wieder:

> „Cruel indeed would it be, if such a work as this history which has employed some thousand of hours in the composing should be liable to be condemmed because some particular chapter or perhaps chapters may be obnoxious to very just and sensible objections"[33]).

Gelegentlich verweilt er noch betrachtend bei diesen Feinheiten seiner Kunst und gibt über das Eigentümliche seiner Technik aufschlußreiche Auskunft. So wird der Leser im „Tom Jones" informiert;

> „It is not our custom to unfold at any time more than is necessary for the ocasion"[34]),

und über des Dichters allgemeines Vorgehen in seiner Darstellung unterrichtet:

> „When any extraordinary scene presents itself we shall spare no pains, no paper to open it at large to our reader, but if whole years should pass without producing anything worthy his notice we shall not be afraid of chasm in our history but shall hasten on to matters of consequence and leave such periods of time totally unobserved. My reader then is not to

---

[32]) O. Walzel, Das Wortkunstwerk, S. 205.
[33]) T. J. XI, I. Bd. IV, 58.
[34]) T. J. XV, 6; Bd. V, 147.

be surprised if my history sometimes seems to stand still and sometimes seems to fly"[35]).

Oder der Dichter fordert ihn direkt zur Kritik auf:

„Perhaps the critical reader may have the same doubt with Miss M. and lest he should, we will here make a gap in our history, to give him an opportunity of accurately considering whether this conduct of Mr. Booth was natural or no; and consuquetely wheter we have in this place maintained or deviated from that strict adherence to universal truth which we profess above all other historians"[36]).

Besonders auf Einzelheiten eines folgerichtigen Aufbaus seiner Darstellung legt Fielding umständlich Gewicht:

„But though the reader should entertain the same curiosity me must be excused from satisfying it, till we have first accounted for an incident which we have related in this very chapter and which we think deserves some solution."[37])

Wird seine Absicht nicht gleich deutlich, so wird doch der Leser schon vorbereitet:

„He bought a cordial; what this cordial was we shall inform our reader in due time. In the meanwhile he must suspend his curiosity"[38]).

An anderer Stelle belehrt ihn der Dichter besonders:

„These were several matters of which we thought neccessary our reader should be informed; for besides that it conduces greatly to a perfect understanding of all history, there is no excercise of the mind of a sensible reader more pleasant than the tracing the several and almost imperceptible links in every chain of events by which all the great actions of the world are produced"[39]).

Daher kommt Fielding in allen Romanen auf diese kleinsten Umstände subjektiv zurück, um damit gleichsam seine oft entzückende Detailarbeit dem Leser eindrucksvoll vorzuführen. Schon im folgenden Beispiel zeigt sich diese Absicht;

„Tom was contented to remain in ignorance. Now since it is possible that some of our readers may not so easily acquiesce under the same ignorance, and as we are very desirous to satisfy them all, we have taken uncommon pains to inform

---

[35]) T. J. II, 1; Bd. I, 60; vgl. J. A. I, 9; Bd. I, 53.
[36]) A. II, 2; Bd. I, 73.
[37]) A. V, 8; Bd. II, 42.
[38]) A. VIII, 9; Bd. II, 208.
[39]) A. XII, 1; Bd. III, 184.

ourselves of the real fact, with the relation of which we shall conclude this book"[40]).

Dabei rühmt er sich wiederholt:

„We thought ourselves obliged by that historic integrity which we profess, shortly to hint a matter, which we could otherwise have been glad to have spared. Many historians for want of this integrity and of diligence to say no worse, often leave the reader to find out these little circumstances in the dark and sometimes to his great confusion and perplxity"[41]).

Selbstbewußt verteidigt er sich, indem er sich mahnend[42]) an den Leser wendet:

„We warn thee not too hastily to condemn any o fthe incidents of this our history as impertinent and foreign to our main design, because thou dost not immediately conceive in what manner such incidents conduce to that design. This work may indeed be considered as or great creation of our own"[43]).

Auch nennt er sein Vorbild für diese Methode:

„Some readers may perhaps be pleased with these minute circumstances, in relating of which we follow the example of Plutarch one of the best of our brother historians and others to whom they may appear trivial will we hope at least pardon them, as we are never prolix on such occasions"[44]).

Findet ein strafferes Zusammenfassen der Handlung gleichfalls Erwähnung, um dadurch noch eine Weisung an die Kritiker zu ermöglichen[45]), folgt die Begründung in mutwilliger Offenheit:

„But as we are apprehensive that, after all the labour which we should employ in painting this scene, the said reader would be very apt to skip it entirely over, we have saved ourselves that trouble. To say the truth, we have, from this reason alone often done great violence to the luxuriance of our genius, and have left many excellent descriptions out of our work, which would otherwise have been in it; and this suspicion, to be honest, arises, as is generally the case from our own wicked heart, for we have ourselves been very often most horridly given to jumping, as we have run through the pages of voluminous writers"[46]).

---

[40]) T. J. IX, 7; Bd. III, 226.
Vgl. auch J. A. I. 7. Bd. I, 36.
[41]) T. J. XI, 8. Bd. IV, 103.
[42]) Vgl. T. J. V, 4; Bd. II, 18.
[43]) T. J. X, 1. Bd. IV, 2.
[44]) T. J. XVII,2; Bd. VI, 61.
[45]) T. J. XI, 9; Bd. IV, 109.
[46]) T. J. XIII, 3; Bd. IV, 127.

Dagegen enthält nach seiner Ansicht der „Joseph Andrews" manche beschauliche Kapitel, sodaß er selber dem Leser dieses versichert:

> „In biography as we are not tied down to an exact concentration equally with other historians, so a chapter or two may be often passed over without any injury to the whole"[47]).

Auch die übersichtliche Einteilung seines Stoffes, wonach das Kommende stets vorher angekündigt wird, geschieht oft in Form dieser humorvollen Aufforderung:

> „Then Joseph made a speech on charity, which the reader if he is so disposed may see in the next chapter; for we scorn to betray him into any such reading without first giving him warning"[48]).

> „The poet had just attempted to answer, when they were interrupted and an end put to their discourse by an accident which if the reader is impatient to know he must skip over the next chapter, which is a sort of counterpart to this and contains some of the best and gravest matters in the whole book, being a discourse between parson Adams and Joseph Andrews"[49]).

Schließlich läßt ihn seine subjektive Stellungnahme zum Stoff auch äußerlich nach einer angemessenen Form suchen. In komischer Selbstironie verzichtet er zuweilen auf Beschreibungen seines Gegenstandes, als ob ihm die eigene Darstellungskunst zu gering erschiene:

> „O Shakespeare had I thy pen! O Hogarth had I thy pencil! Then would I draw the picture of the poor serving man"[50]).

So ruft er nicht nur feierlich die Musen an, ihm ihre Hilfe zu gewähren[51]), sondern gesteht dem Leser unumwunden:

> „Reader we would make a simile on this ocaasion; but for two reasons: the first is, it would interrupt the descriptions, which should be rapid in this part, but that doth not weigh much, many precedents occuring for such an interruption: the second and much the greater reason is that we could find no simile adequate to our purpose, for indeed what instance could we bring to set before our reader's eyes at once the idea of friendship, courage, youth, beauty, strength and

---

[47]) J. A. II, 1; Bd. I, 100.
[48]) J. A. III, 5; Bd. II, 62.
[49]) J. A. III, 9; Bd. II, 97.
Vgl. A. III, 1; Bd. I, 3.
[50]) T. J. X, 8; Bd. IV, 39.
[51]) Vgl. J. A. III, 6; Bd. II, 69. T. J. IV, 8; Bd. I, 173.

swiftness? all which blazed in the person of Joseph Andrews who is himself above the reach of any simile"[52]).

So lassen sich alle diese Beispiele, die so unmittelbar aus dem objektiven Geschehen heraus das Wesen der drei Romane bestimmen, nun dahin abrunden, daß sie in kristallisierter Form vieles von dem rein und absolut enthalten, was der eigentliche Roman erst allmählich im Entfalten seiner Handlung entwickeln und herausstellen kann: Fielding läßt sein Thema nicht allein aus der Erzählung aufklingen, er selber schlägt es rein und kräftig an. Daß die objektive Wahrheit seiner Schilderung aus den Vorgängen im Roman selbst hervorleuchtet, genügt ihm nicht; er muß sie auch noch subjektiv bestätigen. Technische Maßnahmen unternimmt er niemals, ohne persönlich auf ihre Notwendigkeit hinzuweisen.

Es geschieht also in diesen drei Punkten jeweilig mehr, als für das Objektive unbedingt erforderlich scheint. Demnach ist die Inanspruchnahme des Dichters durch seinen Stoff keine so intensive, daß ihm nicht Raum und Zeit bliebe, über das Wesen seiner Romankunst persönlich Erörterungen und Untersuchungen anzustellen. Fieldings Interesse gehört nicht lediglich der gewissenhaften Darstellung des Schicksals seiner Helden, sondern seine Distanz zum Stoff ist weit genug, daß es sich im gleichen Maße auch auf ein Berechnen der Wirkung dieser Darstellung erstreckt. Da aber diese 'Distanz zum Stoff' eine der ersten Forderungen Spielhagens und seiner Anhänger ist, so scheint sich hier der Kreis zu schließen: wenigstens diese erste Form der Subjektivität Fieldings deckt sich in ihrem Ursprung mit jener geistigen Objektivität, die sich beim Epiker stets in einer seinem Werk innerlich überlegenen und kritischen Haltung ausspricht[53]).

B. Das direkt Subjektive als Kunstmittel des Romans.

So lange das subjektive Element Fieldings für das objektive Geschehen seiner Romane eine ihre Wesensart bestimmende und in seiner Eigenschaft analysierende Funktion ausübt, mit welcher sich der Dichter erklärend und informierend

[52]) J. A. III, 6; Bd. II, 69.

[53]) Vgl. hierzu K. Friedmann, die Rolle des Erzählers in der Epik.

an den Leser wendet, verbleibt es in einer einheitlichen Schicht, die den objektiven Gestaltungsbereich wohl gelegentlich berührt, sich aber doch in einen gewissen Abstand über ihn lagert, sodaß bei ihrer tatsächlichen Entfernung der Romaninhalt vielleicht eine Einbuße an ästhetischem Reiz, aber keineswegs eine Verkümmerung erleiden würde. Doch sobald die direkte Subjektivität als Kunstmittel für Konstruktion, Handlung und Charakterisierung des Romans auftritt, — wobei also diese drei Faktoren in ihrer endgültigen, vom Dichter nicht länger beeinflußbaren Form als objektive Gegebenheiten vorausgesetzt werden — vollzieht sich eine Verlagerung dieser Schicht; aus dem Nebeneinander beider Bereiche wird ein Ineinander, aus der Zweiheit eine Einheit, die jede Trennung unmöglich macht; denn dieses direkt Subjektive ist nun nicht länger ein Schmuck, ohne den der Romaninhalt unversehrt, wenn auch verarmt, zurückbliebe; sondern mit dem Eindringen in die innerste Struktur seines Aufbaues, in die feinsten Fasern seines Organismus wird es zu einem notwendigen Bestandteil des Romanganzen, der mitten im objektiven Geschehen wurzelt und dort Funktionen ausübt, an deren Stelle der Dichter sonst objektive Kunstmittel hätte setzen müssen. Die lebhafte Vorstellung von der unmittelbaren Gegenwart des Lesers kommt ihm dabei sehr zustatten. Denn mit der gleichen köstlichen Selbstverständlichkeit, mit der Fielding bei seinem Zuhörer ein Interesse für die besondere Beschaffenheit seiner Romane voraussetzt, beansprucht er nun eine verständnisvolle Teilnahme für die subjektiven technischen Maßnahmen der künstlerischen Gestaltung. Dabei versteht sich von selbst, daß bei einer so innigen Durchdringung der künstlerischen Gestaltung des objektiven Stoffes durch das Element der direkten Subjektivität, dieses in seiner Eigenart als Kunstmittel jeden Eigenwert aufgibt, daß es in seiner unmittelbaren Hinwendung zu dem Leser, ihm nur das zu übermitteln sucht, was der objektiven, abgeschlossenen Gestaltung mangelt, und daß es daher nur insofern von Interesse sein kann, als es zur künstlerischen Vollendung des Romanganzen beiträgt. Es bleibt stets einer objektiven Gesetzlichkeit in der Konstruktion, in der Handlung und in der Charakterisierung untergeordnet und besitzt keinen anderen Wert als den eines Hilfsmittels. Denn es ist hier ja nichts weiter als die Realisierung des dichterischen Bemühens, nicht um eine generelle Gültigkeit des Romanin-

halts, sondern einzig um ihre anschauliche und lebendige Darstellung als konkrete Erscheinungsform in ihrer begrenzten Einmaligkeit.

1. Das direkt Subjektive in der Konstruktion.

Es ist eine unendliche Fülle des Stoffes, dessen künstlerische Bewältigung Fielding in seinen Romanen unternimmt. Umdrängt von der bunten Zahl seiner dichterischen Gestalten, eingeschlossen in die Mannigfaltigkeit ihrer Schicksale, benommen von dem unerschöpflichen Reichtum eigener Gedanken und Erfahrungen, erfüllt von der Schlagkraft seines satirischen Witzes, gejagt von tausend Bildern seiner Phantasie, weiß er dennoch sein ungeheures Material so zu schichten und aufzutürmen, daß er den Bau seiner Romane nach dem Prinzip der Klarheit und Geordnetheit vorzunehmen, imstande ist. Wie jeder Epiker schafft Fielding dabei aus seiner dichterischen Kraft, deren Formgebung die Gestalt seiner Werke bestimmt. Aber während noch Defoe und Richardson die Spuren dieser wirksamen Kraft auszumerzen suchten, unterstreicht Fielding ihre Bedeutsamkeit, indem er sie nach vollzogenem Gestaltungsprozeß als Gliederungsfaktor und Bindemittel seiner einzelnen Motive in seinen Romanen beibehält.

So vollzieht sich die Einteilung seiner Romane in Bücher und Kapitel nicht nach stillschweigend übernommenen Gesichtspunkten, sondern nach der rein subjektiven Ansicht des Dichters, die er nach einer ausführlichen Debatte „Of dividing one's works into books and chapters", in welcher sämtliche Vorzüge dieser Maßnahme aufgezählt werden, dahin zusammenfaßt:

> „that it becomes an author generally to divide a book as it does a butcher to joint his meat„ for such assistance is of great help to both reader and carver"[1]).

Diese also für die Konstruktion des Ganzen subjektiv für nötig erachteten „Bücher" und „Kapitel" tragen ferner Ueberschriften,

> „which are to inform the reader what entertainment he is to expect[2]),

und in denen sich dem subjektiven Element ein weites Feld

[1]) J. A. II, 1; Bd. X, 102.
[2]) J. A. II, 1; Bd. I, 100.

der Betätigung auftut. Häufig tragen sie Fieldings Bestreben nach Uebersicht und Klarheit Rechnung, indem sie sich nachdrücklich zur ganzen Erzählung in Beziehung setzen, wie es die folgenden Beispiele veranschaulichen:

> Wherein the History goes backward to commemorate a trifling incident, that happened some yeares since, but which trifling as it was, had some future consequences[3]).
> Being the shortest chapter in this book[4]).
> A very short chapter, in which parson Adams went a great way[5]).
> In which the history is continued[6]).
> In which the history looks backward[7]).
> In which the history goes forward[8]).

In der Mehrzahl jedoch beschränken sich diese Ueberschriften, die Fielding deutlich als Marksteine seiner Gliederung benutzt, auf das inhaltlich unmittelbar Folgende; nur zieht es der Dichter vor, ihnen hiervon statt sachlich objektiver Inhaltsangaben seine subjektive humoristische Meinung unterzulegen. Es ist das Vorbild des Cervantes, dessen subjektive Kapiteleinteilungen Fielding hier aufgegriffen hat. Da er aber stets sehr geschickt einen Leser fingiert, entwickeln sich bei ihm diese Ueberschriften gleichsam zwangslos zu launigen Ratschlägen über die Lektüre oder zu humorvollen Folgerungen ihrer Wirkungen. So wendet er sich in den folgenden Beispielen ganz allgemein an seine Zuhörerschaft:

> The readers neck brought into danger by a description; his escape; and the great condescension of Miss Bridget Allworthy[9]).
> Containing such grave matters, that the reader cannot laugh once, through the whole chapter, unless per adventure he should laugh at the author[10]).
> Containing what the reader may perhaps expect to find in it[11]).

---

[3]) T. J. IV, 3; Bd. I, 151.
[4]) T. J. IV, 7; Bd. I, 171.
[5]) J. A. II, 7; Bd. I, 149.
[6]) J. A. IV, 11; Bd. II, 168.
[7]) A. IX, 1; Bd. III, 1. Vgl. auch T. J. XVI, 6; Bd. VI, 32.
[8]) A. IX, 2; Bd. III, 5.
[9]) T. J. I, 4; Bd. I, 19.
[10]) T. J. I, 7; Bd. I, 30.
[11]) T. J. I, 12; Bd. I, 31.
Vgl. T. J. II, 5; Bd. I, 75.
T. J. IV, 5; Bd. I, 158.

The latter part of which we expect will please our reader better than the former[12]).

Containing a scene in which the reader will find matter worthy his consideration[13]).

A discourse between the poet and the player, of no other use in this history but to divert the reader[14]).

Of which you are desired to read no more than you like[15]),

Containing the exortations of parson Adams to his friend in affliction, calculated for the instruction and the improvement of the reader[16]).

Doch einen Schritt weiter in dieser Richtung und der Dichter beginnt, für diese subjektiven Ueberschriften seine fingierten Leser zu differenzieren:

Containing such very deep and grave matters that some readers perhaps may not relish it[17]).

Which all who have no heart will think to contain much ado about nothing[18]).

A short chapter but which contains sufficient matter to affect the goodnatured reader[19]).

A most dreadful chapter indeed and which few readers ought to venture upon in an evening, especially when alone[20]).

A chapter which though short may draw tears from some eyes[21]).

Which some readers will think too short and others too long[22]).

Where the goodnatured reader will see something which will give him no great pleasure[23]).

In which our readers will probably be divided in their opinion of Mrs. Bennet's conduct[24]).

---

[12]) A. IV, 2; Bd. I, 183.
[13]) A. V, 6; Bd. II, 25.
[14]) J. A. III, 10; Bd. II, 93.
[15]) J. A. IV, 6; Bd. II, 134.
[16]) J. A. III, 11; Bd. II, 97.
[17]) T. J. IV, 4; Bd. I, 154.
[18]) T. J. V, 3; Bd. II, 12.
Vgl. T. J. VI, 6; Bd. II, 96.
[19]) T. J. VI, 9; Bd. II, 108.
[20]) T. J. VII, 14; Bd. III, 72.
Vgl. T. J. XIII, 8; Bd. V, 40.
[21]) T. J. XIII, 10; Bd. V, 50.
Vgl. J. A. II, 12; Bd. I, 179.
[22]) J. A. III, 8; Bd. II, 83.
[23]) J. A. IV, 12; Bd. II, 172.
[24]) A. II, 8; Bd. I, 97.

Schließlich beziehen sich Fieldings Ueberschriften ausdrücklich auf bestimmte Personen unter seinen Lesern, auf deren besondere Eigenschaften er um des komischen Effektes willen seine Kapitel besonders gemünzt haben will:

> A battle sung by the muse in the heroic style, which none but the classical reader can taste[25]).
>
> A dialogue between the landlady and Susan, the chambermaid, proper to be read by all innekeepers and their servants; with the arrival and affable behaviour of a beautiful young lady which may teach persons of conditions how they may acquire the love of the whole world[26]).
>
> The history of two friends which may afford an useful lesson to all those persons who happen to take up their residence in married families[27]).
>
> Mr. Booth continues his story. In this chapter there are some passages that may serve as a kind of a touchstone by which a young lady may examine the heart of her lover. I would advise therefore that every lover be obliged to read it over in the presence of his mistress and that she carefully watch his emotions while he is reading[28]).

Aber nicht nur der Anfang eines jeden Kapitels dient dazu, die subjektive Straffung und Konzentrierung des Aufbaus zu fördern, auch der abrundende oder weiterführende Kapitelschluß trägt oft einen starken Gliederungsakzent. Dabei ist es dem Dichter wichtig, ihn nicht rein willkürlich anzusetzen wie Colley Cibber, dessen unorganische Einteilung er satirisch verhöhnt:

> It was a curious dialogue which to use the language of a late apologist, a pattern to all biographers „waits for the reader in the next chapter[29]).

Nur einmal bricht er mutwillig ab:

> Mrs. Miller received a letter; but as we have had letters enough in this chapter, we shall communicate its contents in our next[30]).

Sonst aber schließt bei ihm jedes Kapitel, wie es das objektive Geschehen verlangt; ein paar Beispiele mögen das veranschaulichen:

---

[25]) T. J. IV. 8; Bd. I, 172.
[26]) T. J. IX, 3; Bd. III, 201.
[27]) J. A. IV, 10; Bd. II, 161
[28]) A. II, 2; Bd. I, 68.
[29]) J. A. III, 12; Bd. II, 109.
[30]) T. J. XV, 9; Bd. V, 171.

Here the graces think proper to end their description and here we think proper to end the chapter[31]).

She began to relate what the reader if he is desirous to know her history may read in the ensuing chapter[32]).

His behaviour served only to heighten something she began to conceive and which the next chapter will open a little farther[33]).

Besonders stark ist diese Art der Ueberleitung und Anknüpfung in „Amelia“[34]). Aber auch der besondere Inhalt kann einen Einschnitt nötig machen:

We shall put an end to this dialogue and hasten to the fatal hour, when everything was prepared for the destruction of poor Sophia, but this being the most tragical matter in our whole history we shall treat it in a chapter by itself[35]).

Adams began as in the following chapter, a discourse which we have placed by itself as it not only the most curious in this but perhaps in any other book[36]).

Sonst aber ermöglicht jederzeit die Rücksicht auf den Leser, die Erzählung an der gewünschten Stelle abzubrechen:

We shall now see a little after our hero, for whom the reader is doubtless in some pain[37]).

And now having myself indulged a little, I will endeavour to indulge the curiosity of my reader, who is no doubt impatient to know what he will find in the subsequent chapters of this book[38]).

He then proceeded to relate what we shall proceed to write after we have given a short breathing time to both ourselves and the reader[39]).

Innerhalb der Kapitel setzt sich dann dieses subjektive Element in unverminderter Stärke fort, der Dichter greift

---

[31]) T. J. XI, 14; Bd. IV, 105.
[32]) T. J. XI, 4; Bd. IV, 77.
[33]) J. A. I, 4; Bd. I, 29.
[34]) Vgl. A. I, 6; 10; 1; 3; 6; 8; 9;
[35]) T. J. XV, 4; Bd. V, 138.
[36]) J. A. II, 7; Bd. I, 152.
Vgl. auch T. J. IV, 3; Bd. I, 154.
[37]) J. A. I, 9; Bd. I, 50.
[38]) J. A. II, 1; Bd. I, 102.
Vgl. J. A. I, 10; Bd. I, 52.
[39]) T. J. VIII, 13; Bd. III, 72.
Vgl. A. II, 7; Bd. I, 97.
A. III, 4; Bd. I, 188.
A. VII, 6; II, 139.
A. V, 9; Bd. II, 48.

auch über sein äußeres Konstruktionssystem hinaus in das Geschehen seiner Handlung ein.

Das Wechseln des Schauplatzes, das Nachtragen von Einzelheiten, das Einmünden der Episoden in die Haupthandlung geschieht niemals, ohne daß der Dichter den Leser persönlich darauf hinweist, um auf die Weise seine Aufmerksamkeit beständig auf das Hauptgeschehen zu konzentrieren. Infolgedessen enthalten alle seine Romane eine Fülle von Regiebemerkungen, die lediglich die einzelnen Phasen des Geschehens voneinander trennen, um sie dann nach gesonderter Betrachtung der Gesamtkonstruktion wieder einzufügen:

> We will now disclose what passed in the mind of Sophia; before we proceed, it may be proper to recount what passed in the Hall. One thing we must not omit. We proceed to inform the reader. The reader may now perhaps be pleased to return with us to Mr. Jones; we shall now see what happened to Sophia,, but before we proceed it may be necessary to relate.

Lohnend erscheint es dagegen, jene stets erneute Straffung und Konzentrierung des Romaninhalts zu untersuchen, die trotz aller epischen Breite Fieldings Romane auszeichnet. Die Art und Weise, in der Fielding sie vornimmt, ist als Ergebnis seiner genauen Durchsicht des gesamten Materials vollkommen subjektiv. Die Durchsicht des Materials wird nämlich bei Fielding nicht etwa nur in der Vorarbeit für seine Erzählung geleistet, sodaß also im Roman nur ihr objektives Ergebnis enthalten wäre; die Auswahl des Stoffes ist vielmehr allenthalben im Werke sichtbar und in subjektiver Weise entwickelt. Gemäß jener Ankündigung, die schon als eine der subjektiven Aeußerungen Fieldings über die Technik seiner Romane behandelt wurde:

> If whole years should pass without producing anything worthy his (the reader's) notice, we shall not be afraid of chasm in our history, but shall hasten on to matters of consequence and leave such periods of time totally unobserved[40]).

ist es der Dichter persönlich, der trotz seiner Vorliebe für das Detail (vgl. S. 23) noch mitten im objektiven Geschehen Szenen und Episoden ausscheidet, deren ausführliche Darstellung die Proportion seines Ausbaus erheblich gefährden würde.

Für die Durchführung dieses Auswahlprinzips sind nun verschiedene Gründe maßgebend.

[40]) T. J. II, 1; Bd. I, 60.

Zunächst ist die künstlerische Höhe des Romans der Anlaß, belanglose Einzelheiten fortzulassen:

> They arrived in London, without having encountered any one adventure worthy the dignity of this history to relate[41]). He told some entertaining stories which though they greatly pleased all present, „are not however of consequence enough to have a place in this history"[42]).

Dann aber wird der Verzicht auf die Wiedergabe bestimmter Gespräche und Situationen vor allem durch das persönliche Urteil des Dichters bestimmt, das naturgemäß sich auch bei der sonstigen Auswahl entscheidend auswirkt, aber hier ausschließlich selber zum Inhalt der Begründung wird. So verbietet es Fielding sein menschliches Feingefühl, gewisse Einzelheiten näher zu schildern:

> The governor turning the key left the gentleman and the lady to themselves. In imitation of him we will lock up likewise. a scene which we do not think proper to expose to the eyes of the public[43]).
>
> Her reply to this was full of so much bitterness and indignation, that we do not think proper to record her speech at full length[44]).
>
> He entered upon a long narrative concerning the lady, which as it contained many particulars highly to her dishonour, we have too great a tenderness for all women of condition to repeat. We would cautiously avoid giving an opportunity to the future commentators on our works, of making any malicious application and of forcing us to be, against our will the author of scandal, which never entered into our head[45]).

Oder es sind künstlerische Bedenken, die ihn hindern fortzufahren:

> Nothing worth notice passed in this miserable company, and to draw out scenes of wretschedness to too great a length, is a task very uneasy to the writer, and for which none but readers of a most gloomy complexion will think themselves obliged to his labours[46]).

---

[41]) T. J. XI, 9; Bd. IV, 109;
Vgl. auch J. A. III, 6; Bd. II, 73.
A. IV, 9; Bd. I, 228.
A. X, 2; Bd. III, 68.
[42]) A. V, 2; Bd. II, 9.
[43]) A. IV, 1; Bd. I, 182.
[44]) A. I, 9; Bd. I, 54.
[45]) T. J. XV, 9; Bd. V, 166.
[46]) A. VIII, 3; Bd. II, 170.

> Here a long dialogue ensued between the gentleman and the lady; but as it consisted chiefly of violent upbraidings on her side and excuses on his, I despair of making it entertaining to the reader and shall therefore return to the colonel[47]).

Namentlich der triviale Gegenstand schreckt ihn ab:

> Here they immediately fell to commenting on the foregoing discourse, but as their comments were, I believe, the same with what most readers have made on the same occasion we shall omit them[48]).
>
> After many solisoquies which, if we have no better matter for our reader, we would give him, she at last rung the bell[49]).

Oder der starke Gefühlsinhalt mancher Scenen erscheint für die Darstellung ungeeignet:

> This occasioned a thousand fond and tender thoughts, which we would dwell upon, did we not consider that such kind of lovers will make a very inconsiderable part of our readers[50]).
>
> The lovers stood both trembling and silent . . . when the scene which I believe some my readers think had lasted long enough . . .[51]).

Diese Rücksichtnahme auf den Leser, die sich hier in vielen Fällen schon ankündigt, ist dann schließlich der entscheidende Grund, die Darstellung abzukürzen:

> Joseph and Fanny had a great deal of innocent chat, pretty enough; but as possibly it would not be very entertaining to the reader, we shall hasten to the morning, only observing that . . .[52]).
>
> A servant summoned the company to tea with the ladies, but as the tea-table conservation though extremly delightful to those who are engaged in it, may probably appear some what dull to the reader we will here put an end to the chapter[53]).

In dieser subjektiven Weise entfernt Fielding alles aus seinen Werken, was seinem eigenen ritterlichen Empfinden nicht an-

---

[47]) A. X, 2; Bd. III, 78.
Vgl. T. J. XVIII, 10; Bd. VI, 167.
[48]) A. I, 10; Bd. I, 61.
[49]) J. A. I, 7; Bd. I, 37.
[50]) T. J. VIII, 3; Bd. III, 99.
[51]) T. J. VI, 8; Bd. II, 107.
Vgl. A. V, 4; Bd. II, 15.
A. XI, 4; Bd. III, 156.
[52]) J. A. II, 3; Bd. I, 185.
[53]) A. IV, 3; Bd. III, 16.
Vgl. A. X, 2; Bd. III, 148.

gemessen erscheint und von dem Ziel seiner Romankunst. den Leser zu belehren und zu ergötzen, abzuweichen droht.

Was das Wesen dieser Kunstauffassung ausmacht, wie weit es von der rationalen Geisteshaltung des 18. Jahrhunderts her bestimmt wird, soll sich noch an anderer Stelle zeigen. Hier ist nur das Eine wichtig, was aus den angeführten Beispielen eindeutig hervorgeht: daß Fieldings subjektive Zielsetzung der Konstruktion seiner Romane eine knappe und straffe Linienführung aufzwingt, daß tatsächlich die Klarheit und Geordnetheit seiner Konstruktion beständig durch das subjektive Element gefördert und gewährleistet wird.

Fieldings Bestreben, die Fülle seines Stoffes zu klarer Anschaulichkeit zu bringen, erschöpft sich aber keineswegs in diesem subjektiven Einteilungs- und Ausschaltungsprinzip, sondern erstreckt sich noch auf ein weiteres Konstruktionsmoment, das wiederum die Realisierung einer seiner theoretischen Erörterungen darstellt. Gemeint ist die fortlaufende Vorbereitung und Informierung des Lesers über alle Dinge, die der Dichter nun ihm mitzuteilen positiv entschlossen ist.

Es handelt sich also um ein Einweihen des Lesers in bevorstehende Ereignisse oder schwierige Charaktere, sodaß er bei ihrem Eintreten bereits vollkommen unterrichtet, allen entstehenden Komplikationen mit Gelassenheit zu folgen vermag. Wie allgemein umstritten diese Maßnahme damals war, die in ihrem Ursprung auf eine dichterische Tradition der Antike zurückgeht, veranschaulicht das 48. Stück der Hamburgischen Dramaturgie, worin Lessing ihr Für und Wider erwägt und sich selber auf das Entschiedenste für sie erklärt. Bei Fielding ist es wieder das Entscheidende, daß diese Einweihung durch den Dichter selbst geschieht. Denn während bei einer objektiven Darstellung eine der handelnden Personen zum Verräter und eine andere zum Empfänger von Geheimnissen wird, wobei also der Leser garnicht aktiv daran teilnimmt, ist es in Fieldings Romanen der Dichter, der den Leser informiert:

> But here, reader, before we proceed . . . we shall after our usual manner premise some things which it may be necessary for thee to know[54]).

Er deutet ihm die Geheimnisse an und verspricht ihre Enthüllung:

[54]) A. I, 2; Bd. I, 7; vgl. auch A. XII, 3; Bd. III, 198. A. XII, 3; Bd. III, 198; J. A. IV, 3; Bd. II, 125.

> Though the reader we doubt not is very eager to know who this lady was and how she fell into the hands of Mr. N. we must beg him to suspend his curiosity for a short time, as we are obliged for some good reasons which hereafter perhaps he may guess, to delay his satisfaction a little longer[55]).

So vermittelt er endlich dem Leser Kenntnisse, die keiner der Romanfiguren besitzt:

> In this astonishment we shall leave Tom awhile in order to cure the curiosity of the reader who will likewise probably not a little wonder at the arrival of this lady[56]).
>
> Mr. Murphy having heard all the particulars with which the reader is already acquainted, shook his head[57]).
>
> In a word that we may not detain the reader's curiosity quite so long as the serjeant did Booth's, he acquainted that gentleman that . . .[58]).

Daher werden die beim Anvertrauen solcher Geheimnisse üblichen Ermahnungen und Verhaltungsmaßregeln auch folgerichtig unmittelbar vom Dichter an den Leser gegeben. So warnt er ihn vor dem Mißbrauch der übermittelten Kenntnisse, damit sie ihn nicht zu überheblichen Urteilen gegen die Personen seines Romans verleiten:

> Of readers who from such conceits condemn the wisdom and Penetration of Mr. Allworthy I shall not scruple to say, that they make a very bad and ungrateful use of that knowledge, which we have communicated to them[59]).

Parallel zu dieser Art der Vorbereitung, durch die dem Leser alle Schwierigkeiten fortgeräumt und ihm die Wege zum vollen Verständnis der Erzählung geebnet werden, läuft eine zweite, deren Aufgabe es ist, des Lesers Erwartung und Spannung zu steigern, um ihm damit zum vollen Genuß der Erzählung zu verhelfen. Hier mögen zwei Beispiele aus „Tom Jones" genügen:

Einmal ist es das erste Auftreten der Heldin, das Fielding umständlich vorbereitet, wobei er wiederum in Ausschaltung aller objektiven Kunstmittel es persönlich übernimmt: „To prepare the reader's mind for her reception", und seine Absicht offen ausspricht:

---

[55]) T. J. IX, 3; Bd. III, 201.
[56]) T. J. XVI, 7; Bd. VI, 63.
[57]) A. I, 10; Bd. I, 57.
[58]) A. V, 7; Bd. II, 35.
[59]) T. J. III, 5; Bd. I, 125.

> Our intention is to introduce our heroine with the utmost solemnity in our power, with an elevation of style and all other circumstances proper to raise the veneration of our reader[60]).

Damit sind alle folgenden subjektiven Bemerkungen einzig der Anlaß, den Leser durch Anregung seiner Phantasie gleichsam mühelos in eine Stimmung zu versetzen, die ihn empfänglich macht, das Folgende mit aller ihm zukommenden Aufmerksamkeit aufzunehmen.

Das andere Mal setzt die Vorbereitung unmittelbar vor der Lösung des Knotens ein: der Roman seinem Ende zueilend ist an der tiefsten Stelle in der Laufbahn des Helden angelangt, sein Mißgeschick scheint endgültig besiegelt. In der fatalen Lage, in verhältnismäßig so kurzer Zeit eine innerlich und äußerlich glaubhafte Wandlung zum Guten herbeizuführen, wie sie seine persönliche Liebe zu dem unglücklichen Tom und außerdem die ganze Anlage seines Werkes verlangt, — die Zeit der segensreichen Einrichtung der antiken dei ex machina ist vorüber — da versichert Fielding:

> We will do no violence of the truth and dignity of our history for his sake. To natural means alone are we confined, let us try therefore what by those means may be done for poor Tom[61]).

Dieser Hinweis auf sein Vorhaben ist eine starke Konzentration auf das Ende, die unwillkürlich die Spannung des Lesers erhöhen und seine Ungeduld über den zweifelhaften Ausgang aufs Heftigste steigern muß. Daß es Fielding dabei nicht unlieb ist, wie von ungefähr den Triumph seiner glanzvollen dichterischen Qualitäten über alle Widerwärtigkeiten zu zeigen, ist eine seiner liebenswürdigen Schwächen.

Wirkungsvoller aber wird die Spannung noch durch ein letztes subjektives Konstruktionsmoment gestaltet, das sich zur subjektiven Vorbereitung durchaus gegensätzlich verhält, das ist die Ueberraschung, jene plötzliche, unvorhergesehene Wendung im ruhigen Fluß der Ereignisse, die jeder Darstellung einen eigentümlichen Reiz zu verleihen mag.

Fielding gebraucht sie zunächst völlig subjektiv, anknüpfend an seinen allgemeinen Grundsatz: „It is not my custom to unfold at any time more than is necessary for the occa-

---

[60]) T. J. IV, 1; Bd. I, 146.
[61]) T. J. XIV, 1; Bd. VI ,84.

sion“[62]). Daher finden sich mitten in der Handlung vielfach noch wichtige Angaben, die mit der Bemerkung: „A circumstance which we have not thought proper to communicate before“, meist sorglos abgetan werden. Im übrigen berechnet er die Wirkung auf den Leser sehr genau, wenn er Dinge, die den Personen seiner Handlung durchaus geläufig sind, absichtlich verbirgt, um sie dann plötzlich und überraschend um so wirkungsvoller ans Licht zu bringen. Ein Beispiel hierfür ist die Enthüllung von Toms Liebe, die dem Leser tatsächlich einigermaßen unerwartet kommt und deren Beschreibung der Dichter daher frohlockend unterbricht:

> Here I question not but the reader will be surprised and quite at a loss to divine who this woman was, since we have hitherto not dropt a line of anyone likely to be a rival to Sophia[63]).

Oder der Leser wird lange Zeit über den wahren Sachverhalt im unklaren gelassen, was dann bei der endgültigen Aufklärung den Dichter veranlaßt, begütigend zu versichern:

> This will account for some passages which may have a little surprised the reader in the former chapter of this history as we were not then at leisure to communicate to them a hint of this kind[64]).

Die objektiven Ueberraschungen, d. h. solche, die tatsächlich an die Handlung gebunden sind und den Personen des Romans begegnen, erscheinen wenigstens ihrer Form nach subjektiv, indem sie auch in der gewohnten Einbeziehung des Lesers dargestellt werden, wie es die folgenden Beispiele zeigen:

> I question not but the surprise of the reader will be here equal to that of Tom[65]).
>
> But now a circumstance appeared which greatly surprised both Booth and Amelia, indeed I believe it will have the same effect on the reader, and this was that . . .[66]).

2. Das direkt Subjektive in der Handlung.

Ebenso wenig wie in der Konstruktion verleugnet Fielding die künstlerische Unentbehrlichkeit des subjektiven Elements in der Handlung. Mit der gleichen Unbekümmertheit, mit der

---

[62]) T. J. XV, 6; Bd. V, 127.
[63]) T. J. IV, 6; Bd. I, 167.
[64]) A. XII, 1; Bd. III, 181. Vgl. A. X, 5; Bd. III, 211.
[65]) T. J. V, 5; Bd. II, 23.
[66]) A. VI, 4; Bd. II, 69.

er für den äußeren Aufbau seiner Romane jede objektive Fiktion verschmäht, indem er das subjektive Element als Träger einer strengen und klaren Gliederung benutzt, läßt er auch für die inhaltliche Ordnung und Uebersicht alle objektiven Möglichkeiten, die Handlung zu gestalten, außer acht, um durch eigenes Ergänzen, Berichtigen und Erklären ihr die letzte Abrundung zu geben. Die Form dieses persönlichen Kommentars erscheint dabei um so natürlicher, als sie der völlig gemäße Ausdruck jener kritischen Haltung ist, die nach seinen allgemeinen Aussagen über die Wesensbestimmung seiner Romane, Fielding seinem Werk gegenüber einnimmt, und die in ihrer Bedeutung für die objektive Wahrheit des Ganzen bereits gewürdigt wurde.

Es geschieht aus einem untrüglich und unbestechlich sicherem Urteil, aus einem tiefen Wissen um den wahren Zusammenhang der dargestellten Dinge, daß Fielding stets erklärend eingreift, wenn eine Komplikation zu groß oder ein Mißverständnis zu verhängnisvoll zu werden droht. Daher sind alle seine Romane mit einer Fülle von subjektiven Anmerkungen versehen, die sich allein mit dem Inhalt der Handlung und seiner Darstellung befassen:

Aeußert zum Beispiel Blifil, der junge Bösewicht im 'Tom Jones', seine Bewunderung für die Heldin Sophia, so unterbricht ihn Fielding sofort 'to say the truth' und gibt Aufschluß über seine wahre Gesinnung. Kein Wirt kann seine schlauen Lügen anbringen, keine Wirtin mit Neuigkeiten prunken, ohne daß der Dichter unverzüglich den wahren Sachverhalt, die genaue Quelle mitteilt; wirft ein falscher Verdacht schlechtes Licht auf Handlungen und Personen, wird er sofort beseitigt:

> . . . That the reader may not conceive the least ill opinion of such a person, we shall not delay a moment in rescuing his character[67]).

Erzählen Personen untereinander ihre Lebensgeschichte, so korrigiert der Autor ihre Irrtümer und gibt von sich aus die ergänzenden Einzelheiten. Ueber die Neigungen der vortrefflichen Kammerfrau, Mrs. Honour, die der Leser mißverstehen könnte, erfolgt genaueste Informierung.

Daher läßt sich die Funktion des subjektiven Elements innerhalb der Handlung klar umreißen: Es vermittelt dem Le-

---

[67]) T. J. VII, 15, Bd. III, 80.

ser nicht nur das rechte Verständnis des Inhalts, sondern gibt selber einen Teil dieses Inhalts, indem es alles, was nicht objektive, künstlerische Gestaltung geworden, in dieser kunstlosen, persönlichen Weise nachträgt. Alle diese subjektiven Anmerkungen sind darum mit der Handlung aufs engste verbunden, sie bilden ihre notwendige Ergänzung, da sie vom epischen Gestaltungsprozeß aus betrachtet, wenigstens das Material enthalten, das künstlerisch nicht mehr objektiviert worden ist.

Zu nennen sind da vor allem die Liebesscenen, auf deren Darstellung Fielding meist zu gunsten ihrer bloßen Beschreibung verzichtet:

> They enjoyed by themselves for some hours a happiness of which none of my readers who have never been in love are capable of the least conception, though we had as many tongues as Homer desired, to describe it with, and which all the true lovers will represent to their own minds without the least assistanse from us[68]).

Häufig wird diese Beschreibung wie in dem folgenden Beispiel auch durch ein Moralisieren über ihren Gehalt ersetzt:

> . . . Fanny ran up to her Joseph. O reader conceive if thou canst the joy which filled the breasts of these lovers on this meeting; and if thy own heart doth not sympathetically assist thee in this conception, I pity thee sincerely from my own; for let the hard-hearted villain know this that there is a pleasure in a tender sensation beyond any which he is capable of tasting[69]).

Oder ihre Darstellung wird durch ein Werturteil des Dichters ergänzt, wie es sich zum Beispiel an jener Stelle im „Joseph Andrews" findet, wo Fielding das Glück der Liebenden der selbstlosen Freude des Parson Adams vergleichend zur Seite stellt:

> Some philosophers may perhaps doubt whether parson Adams was not the happiest of the three; for the goodness of his heart enjoyed the blessings which were exulting in the breasts of both the other two, together with his own. But we shall leave such disquisitions as too deep for us, to those who are building some favourite hypothesis which they will refuse no metaphysical rubbish to erect and support: for our part we give it clearly on the side of Joseph, whose happiness

---

[68]) J. A. II, 13; Bd. I, 185.
[69]) J. A. III, 12; Bd. II, 104.

was not only greater than the parson's but of longer duration . . .[70]).

Aber auch andere, neutrale Zustände und Sachverhalte entbehren jeglicher Formung, der sich der Dichter sorglos entzieht, indem er sie kurzerhand aufzählt:

> The reader may perhaps wonder that so fond a pair should during a twelve month's absence never converse with one another: indeed there was but one reason which did or could have prevented them; and this was that poor Fanny could neither read nor write[71]).
>
> The bill was called for. Perhaps the reader may wonder how parson Adams was able to produce a sum for so many days: that he may not be surprised therefore, it cannot be unnecessary to acquaint him that he borrowed a guinea of a servant[72]).

Da jedoch diese subjektive Darstellung besonders auch bei objektiv sehr geringfügigen Anlässen eine betonte Anwendung findet, wie dies bezeichnenderweise vor allem im „Joseph Andrews" der Fall ist, wo der Dichter zum Beispiel eine ernsthafte Nötigung des Parson Adams und eine ebenso standhafte Weigerung des jungen Joseph weitschweifig beteuert:

> Perhaps, reader, thou hast seen a contest between two gentlemen or two ladies quickly decided though they have both asserted they would not eat a morsel and each insisted on the other accepting it; but in reality both were only desirous to swallow it themselves. Do not therefore, conclude hence, that this dispute would have come to a speedy decision: for here both parties were heartily in earnest[73]).

Auch bei dem Wiedererscheinen einer Person verweilt er umständlich und er versichert dem Leser:

> Our more intelligent readers will doubtless suspect by this second appearance of Lady Booby on the stage, that all was not ended by the disnission of Joseph; and to be honest with them they are in the right[74]).

Dennoch scheint der Dichter diese Methode nicht völlig wahllos anzusetzen, sondern damit einen ganz bestimmten Effekt zu verfolgen, der sich in den angeführten Beispielen schon leise

---

[70]) J. A. II, 12; Bd. I, 179.
[71]) J. A. I, 11; Bd. I, 54.
[72]) J. A. II, 2; Bd. I, 103; vgl. A. IV, 8; Bd. I, 227. A. V, 7; Bd. II, 32.
[73]) J. A. III, 12; Bd. II, 108.
[74]) J. A. IV, 1; Bd. II, 114. Aehnlich: J. A. II, 15; Bd. I, 159.

andeutete und später in seiner Charakterisierungskunst begegnen wird. Er beruht eben in dem Mißverhältnis, das besteht, wenn einer an sich belanglosen Tatsache umständlich nachgeforscht wird, und dann dies Ergebnis durch die unwahrscheinliche Wichtigkeit des Vortrags zu einem ungewöhnlichen Ereignis aufgebauscht und ihm damit eine Bedeutung beigelegt wird, die nicht anders als komisch wirken kann. Und eben darauf kommt es Fielding an. Denn wenn er versichert:

> Fanny had been discarded by Mrs. Slipslop on account of her extraordinary beauty: for I never could find any other reason[75]).
>
> (Adams had advised Joseph to a lighter diet for that evening). He accordingly ate either a rabbit or a fowl, I never could with any tolerable certainty discover which[76]).
>
> Whether the banns of marriage (published by parson Adams at the end of his service) had any effect on Lady Booby or no, who was then in the pew, which the congregation could not see into, I could never discover. But certain it is...[77]).

so bekundet sich in der Gründlichkeit dieses Untersuchens der Einzelheiten nach dem Grade ihrer größtmöglichsten Wahrscheinlichkeit ein ehrgeiziger Eifer, der um so komischer wirkt, je ernsthafter er sich ausgibt und je geringer sein Gegenstand ist.

Es ist daher einleuchtend, daß hier von dem subjektiven Element ein besonderer Stimmungsgehalt für den gesamten Roman ausgehen muß, der durchaus beabsichtigt war. Seine humoristische Uebertreibung wirkt sich nicht zuletzt auch in der grotesken Terminologie nüchterner Tageszeiten aus, wie es ein Beispiel aus „Tom Jones" zeigen mag:

> Now the rake Hesperus had called for his breeches and having well rubbed his drowsy eyes, prepared to dress himself for all night; by whose example his brother rakes on earth likewise leave those beds in which they had slept away the day. Now Thetis the good housewife began to put on the pot in order to regale the good man Phoebus after his daily labours were over. In vulgar language it was evening[78]).

In der kunstlosen, gleichsam improvisierten Eigenbeschreibung, in der bewußten Klärung und Erhellung des Geschehens

---

[75]) J. A. I, 11; Bd. I, 53.
[76]) J. A. I, 15; Bd. I, 76.
[77]) J. A. IV, 1; Bd. II, 118.
[78]) J. A. I, 8; Bd. I, 40.

empfängt der Roman sein eigentliches Gepräge: eine besondere Farbigkeit, eine frische Lebendigkeit, eine reizvolle Intimität, die seine Lektüre auch heute noch zu einem ästhetischen Genuß werden lassen. Schalkhaft behauptet der Dichter:

> Whether the lady had at first persuaded the physicians to believe her ill or they had now in return persuaded her to believe herself so, I will not, determine[79]).
>
> Mrs. Ellison began to indulge some Freedoms in her discourse towards the serjeant... Though I am far from insinuating that these exceeded the bounds of decorum, or were indeed greater liberties than ladies of the middle age and especially widows do frequently allow to themselves[80]).

Höchst unbefangen fällt er seine Urteile über das Tun seiner Personen:

> Sophia called for a glass of water, but Mrs. Honour, very judiciously, in my opinion, changed it into a glass of wine[81]).
>
> I have heard it was remarked that Lady Booby fixed her eyes on Joseph much more than on the parson; but this I believe to be only a malicious rumour[82]).

All das erregt schon von sich aus in dem Leser ein viel größeres Interesse, eine erhöhte Anteilnahme an einem Geschehen, das bereits der Dichter so lebhaft miterlebt[83]). Denn dies beweist die jugendliche Beweglichkeit des Fieldingschen Geistes, daß er, der eben noch in Weisheit und Ironie über der Handlung erhaben war, sich im nächsten Augenblick von den Ereignissen seiner Romane hinreißen läßt, um aufs Subjektivste Werturteile zu fällen und Partei zu ergreifen. Darin liegt der eigene Zauber seiner Werke, daß der Dichter in Gelassenheit und Impulsivität ihren Inhalt dem Leser von Anbeginn in eine Gegenwartsnähe, die eben seine Person vermittelt, zu rücken versteht, die jedes objektiv sich selbst erzählende Werk erst mühsam und auf langen Wegen suchen muß.

---

[79]) T. J. II, 9; Bd. I, 101.
[80]) A. V, 2; Bd. II, 9.
[81]) T. J. XI, 2; Bd. IV, 63.
[82]) J. A. IV, 2; Bd. II, 18.
Vgl. A. V, 5; Bd. II, 22.
Vgl. A. VIII, 9; Bd. II, 204.
[83]) Vgl. T. J. IX, 1; Bd. III, 195: No man can paint a distress well which he doth not feel while he is painting it; nor do I doubt but that the most pathetic scenes have been written with tears. In the same manner it is with the ridiculous. I am convinced I never make my readers laugh heartily but where I have laughed before him.

3. Das direkt Subjektive in der Charakterisierung.

In den voraufgehenden Abschnitten wurde gezeigt, daß Fielding seine dort behandelten subjektiven Maßnahmen stets von den unter A erörterten allgemeinen Prinzipien „ableitete". Diese Ableitung vollzieht sich selbstverständlich nur nach dem Plan dieser Arbeit, in Wirklichkeit ist das logische Abhängigkeitsverhältnis der praktischen Realisierung seiner Romantheorie von ihrer grundsätzlichen Erörterung ungleich fließender und beweglicher. Im selben Zusammenhang sind auch jene Erklärungen zu verstehen:

> I describe not men but manners, not an individual but species[84]).

und:

> We do not pretend to introduce any infallible character into this history, where nothing we hope will be found, which hath never yet been seen in human nature[85]).

Sie bedeuten die ideelle Vorwegnahme seiner schöpferischen Gestaltungstat: nämlich nur Romanfiguren von typischem Charakter darzustellen, die jedoch nicht einseitig gut und böse sein, sondern beide Eigenschaften in natürlicher Mischung besitzen sollen.

Unberücksichtigt in dem allgemeinen Ueberblick blieben noch Fieldings grundsätzliche Anschauungen über die besondere Art seiner Charakterisierungs t e c h n i k, wie er sie mehrfach subjektiv auseinandersetzt. Und zwar sind sie ihrem Inhalt nach nichts anderes als die ersten Vorschriften zu einer strengen indirekten Charakteristik, was aus den folgenden Beispielen eindeutig hervorgeht. Es ist nach dem ersten Auftreten der Heldin im „Tom Jones", als der Dichter ausdrücklich erklärt:

> „As there are no perfections of mind which do not discover themselves in that perfect intimacy to which we intend to introduce our reader with that charming young creature, so it is needless to mention them here, nay it is a kind of tacit affront to our reader's understanding and may rob him of that pleasure which he will receive in forming his own judgement of her character"[86]).

---

[84]) J. A. III, 1; Bd. II, 10.
[85]) J. A. III, 1; Bd. II, 11; vgl. auch S. 27 dieser Arbeit.
[86]) T. J. IV, 2; Bd. I, 150.

Und ähnlich äußert er sich nach dem Erscheinen Partridges:

> „He had a great many other particularities in his character which I shall not mention as the reader will himself very easily perceive them, on his further acqaintance with that extraordinary person"[87]).

Demnach ist es das subjektiv geäußerte Bestreben des Dichters, seine Personen durch Taten wirken zu lassen und das letzte Werturteil dem Leser anheimzustellen. Nun ist es interessant, daß gerade diese indirekte Charakteristik den Dichter veranlaßt, das so entstandene Bild nochmals subjektiv abzurunden, also noch nachträglich einer direkten Charakteristik zu unterziehen. Dibelius[88]), der Fieldings Charakterisierungstechnik im einzelnen untersucht, weist nach, daß bei ihm die indirekte Methode in „Amelia" ihren Höhepunkt erreicht. Nirgends aber findet sich eine gleiche Fülle subjektiver Bemerkungen über die verschiedenen Personen wie gerade in diesem Roman.

Dieses Zusammentreffen ist leicht erklärlich, wenn man bedenkt, wie unerhört neu diese Forderung höchster Charakterisierungskunst in damaliger Zeit noch war, und daß Fielding bei ihrer Anwendung keineswegs sicher sein konnte, seine Gestalten auch richtig verstanden und gewürdigt zu wissen; hatte er doch keine Veranlassung, seine geringe Meinung von den geistigen Fähigkeiten seiner Leser, wie sie schon mehrmals hervorgetreten war, in diesem Punkt zu ändern.

Wenn er daher die liebenswürdigen Eigenschaften Amelias sehr geschickt durch ihr Handeln zum Ausdruck bringt, die nötigen Schlußfolgerungen zieht er doch persönlich, um sie jeweilig dem Leser vorzusetzen:

> Amelia had none of that paltry pride which possesses so many of her sex and which disconcerts their tempers and gives them the air and look of furies, if their husbands bring in an unexpected guest without giving them timely warning to provide a sacrifice to their own vanity. Amelia received her husband's friends with the utmost complaisance and good homour[89]).
>
> Why should we conceal the secret satisfaction which Amelia felt from the compliments paid to her person? since such of my readers as like her best will not be sorry to find that she was a woman[90]).

[87]) T. J. VI, 2; Bd. II, 83.
[88]) Dibelius, S. 114; vgl. auch Düber, S. 56.
[89]) A. I V, 4; Bd. I, 200.
[90]) A. IV, 7; Bd. I, 223.

> The reader hath not I think, from any passages hitherto recorded in this history, had much reason to accuse Amelia of a blameable curiosity; he will not, I hope, conclude that she gave an instance of any such fault when she said[91]).

In gleicher Weise geschieht es mit Both, der auch handelnd vorgeführt wird, wobei der Dichter sein Wesen bald entschuldigt oder verteidigt, stets aber erklärt und kommentiert:

> It is not our intention to conceal from the world the frailty of Mr. Booth, or of his fair partner, who certainly passed that evening in a manner inconsistent with the strict rules of virtue and chastity. To say the truth, we are much more concerned for the behaviour of the gentleman than of the lady not only for his sake but for the sake of the best woman in the world, whom we should be sorry to consider as yoked to a man of no worth nor honor. We desire therefore the goodnatured and candid reader to weigh attentively the several unlucky circumstances which concurred so critically, that fortune seemed to have used her utmost endeavours ensnare poor Booth's constancy[92]).

Schon im „Tom Jones" läßt sich wenigstens an den Nebenfiguren dieses Prinzip feststellen, daß die Taten in objektiver Darstellung vorausgehen und ihnen die persönliche Ausdeutung des Dichters folgt. So heißt es zum Beispiel von Squire Western und seiner Schwester:

> As the brother never foresaw anything at a distance, but was most sagacious in immediately seeing everything the moment it hapened, so the sister eternally foresaw at a distance but was not so quick-sighted to objects before her eyes. Of both these the reader may have observed examples; and indeed both their talents were excessive: for as the sister often foresaw what never came to pass, so the brother often saw much more than was actually the truth[93]).

Und der Charakterdeutung des „Black George", der in seiner Mischung von gut und böse eine Glanzleistung modern-realistischer Gestaltungskunst darstellt, geht auch erst der Diebstahl voraus, nach dessen Gelingen der Dichter erklärt:

---

[91]) A. V, 4; Bd. II, 25.
Vgl. A. VIII, 9; Bd. II, 208.
A. XI, 6; Bd. III, 165.
XII, 8; Bd. III, 173.

[92]) A. IV, 1; Bd. I, 182.
Vgl. A. VIII, 5; Bd. II, 182.
A. IV, 23; Bd. III, 22.
XI, 8; III, 172.

[93]) T. J. X, 8; Bd. IV, 40; vgl. auch: T. J. XIII, 7; Bd. V, 36.

> Indeed I believe there are few favours which he would not have gladly conferred on Mr. Jones; for he bore as much gratitude towards him as he could, and was not less honest as men generally are who love money better than any other thing in the universe[94]).

Bei den Vertretern der einzelnen Stände und Klassen aber wird die Handlung schließlich nur noch zum Vorwand, den der Dichter bald gänzlich aufgibt, um in beißender Ironie die Fehler und Schwächen ihres Typus aufzudecken und sich damit in bitterem Spott gegen ihren ganzen Stand zu wenden. Diesen Uebergang von objektiver Handlungs- und Charaktergestaltung zur subjektiven Anklage, zeigt der folgende Angriff, der unmittelbar nach dem merkwürdigen Verhalten einer Freundin Amelias einsetzt:

> It is possible, some readers may be no less surprised at the behaviour of Mrs. James than was Amelia herself. But they will be pleased to consider the great alteration in her circumstances from a state of dependency on a brother, who was himself no better than a soldier of fortune to that of being the wife to a man of a very large estate and considerable rank in life; and what was her present behaviour more than that of a fine lady who considered form and show as essential ingredients of human happiness and imagined all friendship to consist in ceremony, courtesies, messages and visits? in which opinion she hath the honour to think with much the larger part of one sex and no small number of the other[95]).

Völlig programmatisch aber wird die subjektive Charakteristik im „Joseph Andrews", wo Fielding nicht nur die Ausdeutung der verschiedenen Typen unternimmt, sondern über den Rahmen ihrer Romanexistenz hinaus ihren Geltungsbereich und ihre zeitliche Bedingtheit bestimmend, eine Allgemeingültigkeit für sie in Anspruch nimmt:

> The lawyer is not only alive, but hath been so these four thousand years. He hath not indeed confined himself to one profession, one religion or one country; but when the first mean, selfish creature appeared on the human stage, who made self the centre of the whole creation, would give himself no pain, incur no danger, advance no money to assist or prevent his fellow creatures; then was our lawyer born; and whilst such a person as I have described exists on earth so long shall he remain upon it . . . .[96]).

---

[94]) T. J. VI, 12; Bd. II, 126.
[95]) A. IV, 6; Bd. II, 118.
[96]) J. A. III, 1; Bd. II, 10/11.

In der Anwendung des subjektiven Elements wiederholt sich damit das Gleiche: es enthält alles Material, das der Dichter in der künstlerischen Objektivierung nicht verarbeitete und daher nun, wenn auch ungeformt gleichsam noch persönlich nachträgt. Und wiederum wirkt dieses Verfahren nicht plump und ungekonnt, sondern verleiht seinen Romanen — besonders dem „Tom Jones" — einen eigenen Reiz, den der Dichter mit keiner objektiven Maßnahme hätte erreichen können.

Denn mit der Erklärung: „I regard all the personages of this history in the light of my children"[97]), ist Fielding nicht länger Berichterstatter einer Erzählung, die er subjektiv färbt und wiedergibt, sondern er steht nun in so enger, persönlicher Beziehung zu seinen Helden, daß ein Kritisieren und Beurteilen ihrer Eigenschaften, zu dem nicht mehr dichterische „inspiration", sondern väterliche Liebe allein ihn befähigt, sich auch äußerlich als eine Bereicherung der Darstellungsmotive erweist. Wie sich dies im einzelnen auswirkt, soll wenigstens an den beiden Hauptgestalten aus „Tom Jones" kurz gezeigt werden:

Bei Tom Jones ist es sein aufrichtiger Charakter und sein mitleidiges Herz, die der Dichter stets glaubt, beteuern zu müssen, da der Leser vielleicht gegenteilig urteilen könnte, verleitet von jener bedauerlichen Schwäche des Helden für das weibliche Geschlecht, von der Fielding bei aller Entrüstung doch stets mit geheimem Schmunzeln berichtet. Daß eine innere Anständigkeit und Bescheidenheit der Gesinnung den Helden abhält, auf eine Verbindung mit Sophia auch nur zu hoffen, weist der Dichter mit beredten Worten nach. Die Zaghaftigkeit seiner Liebe wird weniger dargestellt als besprochen:

> To confess the truth, he had rather too much diffidence in himself and was not forward enough in seeing the advances of a young lady[98]).

Sein Zögern im Zurückweisen eines groben Scherzes auf Kosten Sophias wird mit seiner Gutgläubigkeit begründet:

> Jones, though he had enough of the lover and of the hero in his disposition, did not resent these slanders as hastily as perhaps he ought to have done; to say the truth, having been but little of this kind of wit, he did not readily understand it and for a long time imagined Mr. Northeton had really mistaken his charmer for some other[99]).

[97]) T. J. XVI, 6; VI, 32.
[98]) T. J. V, 2; Bd. II, 7.
[99]) T. J. VII, 12; Bd. II, 124.

Einzelne Vorzüge seines Charakters werden verschiedentlich erwähnt, wie zum Beispiel der natürliche Adel seiner Person:

> There is a certain air of natural gentility which it is neither in the power of dress to give or to conceal. Mr. Jones was possessed of this in a very eminent degree[100]).

Auf diese Weise entsteht allein aus diesen subjektiven Aeußerungen das Bild eines rechtschaffenen und geraden Charakters; sie ziehen sich durch den ganzen Roman als rühmende Bemerkungen, die der Dichter stets zur Hand hat, um gleichsam den nachteiligen Eindruck, den Tom's unverbesserlicher Leichtsinn auf moralische Gemüter machen könnte, sofort wieder zu verwischen:

> For he did not always act rightly, yet he never did otherwise without feeling and suffering for it[101]).

Daher können sie sich gegen Ende erübrigen, als die gerechte Strafe den Helden ereilt, nach deren Verbüßung er jedoch geläutert und befestigt erscheint. Zu dieser inneren Charakterwandlung wird abschließend bemerkt:

> For faulty as he hath hitherto appeared in this history, his whole thoughts were now so confined to his Sophia, that I believe no woman upon earth could have now drawn him into an act of inconstancy[102]).

Bei Sophia ist es schon ihr reizendes Aeußeres, das Fielding in subjektivster Weise schildert. Kein objektiver Bericht hätte das Anmutige und Liebliche ihrer Erscheinung hinreißender und überzeugender darstellen können als diese bewundernde Beschreibung eines entzückten Dichters. Sie ist ihm ganz besonders ans Herz gewachsen:

> To say truth, it was very difficult for any one to know that young lady without loving her[103]).
>
> A lady with whom we ourselves are greatly in love[104]).

Ihr klarer und gradliniger Charakter bedarf in seinen Augen daher weniger der Kommentierung als einer rühmenden Betonung seiner sittlichen Reinheit und Unschuld:

---

[100]) T. J. XIII, 2; Bd. V, 10.
[101]) T. J. IV, 2; Bd. I, 149.
[102]) T. J. XVI, 9; Bd. VI, 47.
[103]) T. J. VII, 7; Bd. II, 77.
[104]) T. J. III, 10; Bd. I, 134.

> I must confess an inclination of partiality to Sophia, and for that I hope the reader will allow me the excuse from the superiority of her character. This extraordinary tenderness which I have for my heroine never suffers me to quit her any long time with the utmost reluctance[105]).

Ihre standhafte Liebe zu einem moralisch und gesellschaftlich niedriger Stehenden muß sie in Konflikt bringen mit einer sittlich entrüsteten Verwandtschaft, zu deren Freunden und Gesinnungsgenossen Fielding sehr geschickt auch einen Teil seiner Leser rechnet, einzig in der Absicht, seine Parteinahme nun umso glühender vertreten zu können. Er verteidigt sie eifrig und gelehrt, als sie den Ränken ihrer Tante, einer geistig überspannten und moralisch bornierten Dame, nicht gewachsen ist:

> Poor Sophia was all simplicity. By which word we do not intend to insinuate to the reader that she was silly which is generally understood as a synonymous term with simple: for she was indeed a very sensible girl and her understanding was of the first rate; but she wanted all that useful art which females convert to so many good purposes in life, and which, as it arises rather from the heart than from the head is often the property of the silliest of women[106]).

Ebenso werden ihre harmlose Listen entschuldigt[107]); während ihre Liebe keiner Beschönigung bedarf:

> In truth (for we scorn to deceive our reader or to vindicate the character of our heroine by describing her actions to supernatural impulse) the thoughts of her beloved Jones and some hopes in which he was particularly concerned immediately destroyed all which female filial love had been labouring to bring about[108]).

Aeußert Fielding einmal Bedenken, so richten sie sich alle gegen den Leser, dem er als Dichter fremde Gefühle preisgeben muß, die er als Mensch ritterlich bewahren würde:

> As to Jones she had, I am a,fraid, no great horror at the thoughts of being overtaken by him; nay to confess the truth, I, believe she rather wished than feared it, though I might honestly enough have concealed this wish from the reader, as it was one of those srecret, spontanous emotions of the soul, to which the reason is often a stranger[109]).

---

[105]) T. J. XVI, 6; Bd. VI, 32.
[106]) T. J. VII, 3; Bd. III, 12.
[107]) T. J. XVII, 4; Bd. VI, 76.
[108]) T. J. VII, 9; Bd. III, 41.
[109]) T. J. XI, 3; Bd. IV, 69.

C. Das Subjektive als Gegenstand des Romans.

Alle bisherigen Ausführungen über das Wesen der direkten Subjektivität Fieldings haben stets unmittelbar von dem objektiven Geschehen seiner Romane ihren Ausgangspunkt genommen. Einmal war es die erste abgrenzende Bestimmung ihres allgemeinen Charakters, vor allem auch die Intensivierung seines absoluten Wahrheitsgehaltes, die durch das subjektive Element erreicht und aufrechterhalten wurde (A); und das andere Mal war es seine künstlerische Vollendung, in dessen Dienst das subjektive Element als Träger zahlreicher technischer Maßnahmen Anwendung fand (B). Das objektive Geschehen war Anlaß und Zweck gewesen; es hatte dem Dichter über alle Anregung hinaus auch das Maß für seine subjektiven Erörterungen gegeben.

Für die dritte Form jedoch, in welcher die direkte Subjektivität nun auftritt, wird es das entscheidende Kriterium, daß diese Bindung aufhört, daß die objektive Erzählung von 'Joseph Andrews', 'Tom Jones' und 'Amelia' nicht länger mehr richtunggebend und zielsetzend erscheint, daß ihr vielmehr das Subjektive, wenn nicht quantitativ, so doch qualitativ gleichberechtigt entgegentritt, da es endlich einen gesonderten Eigenwert gewonnen hat, zu dessen Untersuchung die objektive Erzählung wohl vergleichsweise heranzuziehen, aber nicht notwendig vorauszusetzen ist. Vom Romanganzen aus betrachtet, ließe sich demnach eine klare Zweiheit festhalten, ein doppeltes, das der Dichter sich mit gleichem Ernst bemüht, dem Leser darzustellen: denn die gleiche Bedeutsamkeit, die Fielding der eigentlichen Erzählung als seinem objektiven Romaninhalt beigelegt wissen will, dessen objektive Art und objektive Gestalt sich bereits als subjektiv bestimmt und subjektiv umrissen herausgestellt hat, nimmt er von vorneherein für seine allgemeinen Betrachtungen und kritischen Essays als seinem subjektiven Romaninhalt in Anspruch, um diese später sogar völlig auf den letzteren zu konzentrieren. Erst in ihrer Gemeinsamkeit ergeben beide den Stoff, innerhalb dessen weitem literarischen Gebiet, das keiner vor ihm so kühn zu umgrenzen und so spielend zu bewältigen verstand, Fielding sich als unumschränkter Herrscher fühlt, sodaß er in diesem prachtvollen und klugen Selbstbewußtsein

sich an den Leser wenden kann, um ihn auf seinem Platze zugleich zu bescheiden und zu bestärken:

> I shall not look on myself as accountable to any court of jurisdiction whatsoever: for as I am, in reality the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey; with which that they may readily and cheefully comply, I do hereby assure them, that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions: for I do not, like a'jure divine' tyrant, i,magine that they are my slaves or my commodity. I am, indeed, set over them for their own good only and was created for their use and not they for mine. Nor do I doubt, while I make their interest the great rule of my writings, they will unanimously concur in supporting my dignity and in rendering me all the honour I shall deserve and desire[1]).

Doch ist diese Emanzipation von jeglicher Objektivität nicht das einzige Merkmal, welches das Subjektive als Gegenstand des Romans vor seinen bisherigen Erscheinungsformen auszeichnet. Vielmehr haben sich auch die Umstände, die bei einem Eingehen auf seine innere Beschaffenheit in Betracht kommen, so weit gewandelt, daß es nun endlich möglich ist, jene große Wendung vom Dichtwerk zum Dichter hin zu vollziehen, auf die schon eingangs (S. 9) als das letztlich Entscheidende für jede Frage nach dem Subjektiven innerhalb der Literatur hingewiesen wurde. Denn mit dem Zurückweichen der Erzählung aus dem Brennpunkte der Untersuchung wird weniger Raum geschaffen für neue Probleme, als nun endlich der Blick auf den Dichter selbst frei gegeben, auf dessen Person nun alle Untersuchungen ungehindert bezogen und zurückgeführt werden können. Damit steht also fortan Fielding nicht mehr in Hinsicht auf seine Erzählung von 'Tom Jones', 'Joseph Andrews' und 'Amelia', sondern unmittelbar persönlich im Vordergrund der Betrachtung, sodaß seine Künstlerschaft und Menschlichkeit nicht länger in ihrer Wirksamkeit an einem objektiven Geschehen, sondern nunmehr direkt ohne jeden Umweg zu erschauen und zu begreifen sind.

1. Die „initial chapters".

Die formale Eingliederung beider Inhaltskomplexe geschieht zunächst in der Weise, daß Fielding den einzelnen Bü-

[1]) T. J. II, 1; Bd. I, 61.

chern seiner beiden Romane „Joseph Andrews" und „Tom Jones" — „Amelia" scheidet hierbei aus — je ein Kapitel vorausschickt, — im Ganzen sind es einundzwanzig Stück — in denen sich der Dichter mit mehr abstrakten und allgemeinen Gegenständen an den Leser wendet, an denen er seine kritisch-ästhetischen und moralphilosophischen Grundsätze zu illustrieren Gelegenheit nimmt.

Ueber die originelle Einrichtung dieser „initial chapters" finden sich in seinen Romanen wie bei allem, was der Dichter ausführt, mehrfache Aeußerungen; zunächst humoristischer Natur, wonach das Einschieben dieser allgemeinen Abhandlungen der weisen Fürsorge zu entsprechen scheint, Erzähler und Leser einer so langen Geschichte auch die Möglichkeit von Pausen und Unterbrechungen zu geben, in der Absicht:

> To refresh the mind whenever those slumbers which in a long work are apt to invade the reader as well as the writer shall begin to creep upon him[2]).

Oder sie sind im gleichen Sinne zu betrachten:

> as an inn or a resting place where the reader may stop and take a glass or any other refreshment, as it pleases him[3]).

Während an anderer Stelle in komisch weitschweifiger Darlegung es das Kunstmittel des Kontrastes ist, das Fielding zu ihrer Einsetzung „which we have determined to be essentially necessary to this kind of writing" veranlaßt haben will. Danach wäre es lediglich seine Absicht, in ihrem ernsten, reflektierenden Inhalt gleichsam einen einförmig matten und grauen Hintergrund zu schaffen, von dem sich das Romangeschehen umso farbiger leuchtender und bewegter abheben kann. Sollte ihm dies jedoch nicht geglückt und der Leser weit anderer Meinung sein, ist er leichtherzig und großzügig genug, ihm zu raten:

> to pass over these chapters in which we profess to be laboriously dull and to begin the following books at the second chapter[4]).

Mehr der Wahrheit entsprechend sind dagegen seine ernsthaften Beteuerungen:

> They have given the author the greatest pain in the composing[5]).

---

[2]) T. J. IV, 1; Bd. I, 144.
[3]) T. J. IV, 1; Bd. I, 145.
[4]) T. J. V, 1; Bd. II, 6.
[5]) T. J. V, 1; Bd. II, 1.

und:

> I think I can with less pains write one of the books of this history than the prefatory chapter to each of them[6]).

Sie beziehen sich mehr auf ihren Gehalt, von dessen Wert der Dichter so leidenschaftlich überzeugt ist, daß er einmal auch unumwunden ausspricht:

> I hope some future historian will bestow some good wishes on my memory for having first established these several initial chapters[7]).

Und diese zuversichtliche Gewißheit hat ihn nicht betrogen. Wenn auch nicht durchaus lobend, so haben doch alle späteren Kritiker auf ihre Wichtigkeit hingewiesen und zu ihrer Berechtigung Stellung genommen. Am bekanntesten ist die rühmende Erwähnung der Fielding'schen Einleitungen von George Eliot geworden, die in „Middlemarch" (II,15) wenn auch unter starker Verkennung der Zusammenhänge, in liebenswürdiger Ahnungslosigkeit ihre Bedeutsamkeit zu würdigen sucht. Denn es sind keineswegs „munter dahinfließende Plaudereien", sondern „geharnischte Streitschriften gegen die verständnislosen Eingriffe einer starr gebieterischen Kritik", die „das große Ringen um die objektive Anerkennung seiner künstlerischen Grundsätze"[8]) enthalten. Allerdings sind hiervon auszunehmen die drei Einleitungskapitel des „Joseph Andrews": I,1 Preface; II,1 Of divisions in authors; III,1 Matter prefatory in praise of biography; und die vier ersten des „Tom Jones": I,1 The introduction to the work or the bill of fare to the feast; II,1 Showing what kind of a history this is and what it is like and what it is not like; III,1 Containing little or nothing; IV,1 Containing five pages of paper; Sie verbleiben noch völlig innerhalb des objektiven Interessenbereiches. Sie sind „rein erklärender Natur", das heißt, sie tragen dem sichtbaren Bestreben des Dichters, seine Erzählung sofort klar und geschlossen zu beginnen, insofern Rechnung, als er auf sie einen Teil der allgemeinen Einführung übertragen und in ihnen alles ablagern kann, was er an Erklärungen zum ersten großen Entfalten seiner Handlung benötigt. Außerdem setzen sie Fieldings für die Zeit neuartige Romantheorie leidenschaftslos auseinander[9]), sodaß sie für die vorliegende Besprechung völlig aus-

[6]) T. J. XVI, 1; Bd. VI, 1.
[7]) T. J. XVI, 1; Bd. VI, 2.
[8]) M. Joesten, S. 55, 68.
[9]) Joesten, S. 55.

scheiden, umso mehr als ihnen das hauptsächlichste Material zu der Wesensbestimmung seiner Romane bereits entnommen ist. Daß Fielding selber sie von den übrigen vierzehn Essays des „Tom Jones" unterscheidet, beweist sein Ausspruch, der allein auf diese letzteren zutrifft:

> most of them may as properly be prefixed to any other book in this history as to that which they introduce, as, indeed, to any other history as to this[10]).

Eine erschöpfende Darstellung ihres Inhalts ist ihnen auch neuerdings wiederholt zuteil geworden. So erfahren sie namentlich in der Abhandlung „Die Philosophie Fieldings" von Maria Joesten eine verständnisvolle und eingehende Würdigung und liefern auch den wesentlichen Stoff zu einer Arbeit „Fielding als Kritiker" von Bruno Radke, worin Fieldings Ansichten vor allem in ihrem Ursprung und Zusammenhang mit klassischen und zeitgenössischen Kritikern entwickelt werden.

Es erübrigt sich daher, hier nochmals auf die einzelnen Fragen gesondert einzugehen. Die Hauptprobleme der „initial chapters", an Hand derer sich die wahre Auffassung Fieldings von dem Beruf des Dichters und vom Wesen der Dichtkunst verfolgen läßt, seien vielmehr im Hinblick auf die gesamte geistige Haltung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu diesen Fragen dargestellt, für deren Anschauung in allen Dingen der Kunst und Moral Fieldings Ansichten sich als typisch erweisen lassen.

Schon allein die Tatsache, daß Fielding in seinen Essays den Forderungen der Kritiker nachgeht, sie auf ihre Anspruchsberechtigung hin prüft, und dabei selber zu einer Formulierung aller Eigenschaften vordringt, die man bei beiden, Dichter und Kritiker, als Voraussetzung ihrer künstlerischen Tätigkeit anzunehmen gewohnt war, entspricht der Tendenz des 18. Jahrhunderts, „das sich zuerst um eine philosophische Begründung der geltenden Kunstideale bemüht"[11]). Dieses Gewohntsein an eine allgemeine Annahme bestimmter Qualitäten des Dichters erklärt sich dabei gleichfalls aus dem speziellen Charakter der Aufklärung, die für ihre literarische Vorstellungswelt und für die Bedingungen des künstlerischen Schaffens schlechthin, die Gesetze der Antike wieder hatte aufleben lassen, um ihnen aufs Neue eine allgemeine Gültigkeit beizu-

[10]) T. J. XVI, 1; Bd. VI, 2.
[11]) Korff, Goethezeit, I. S. 121.

legen: „The 18 th century was classical in its respect for authority", folgert H. Beers: „It desired to put itself under discipline, to follow the rules, to discover a formula of correctness and establish canvas of composition, to maintain standards, copy models and patterns, comply with conventions and chastise lawless ness, in a word its spirit was academic. Horace was its favourite master — not Horace of the Odes, but Horace of Satires and epistles[12]). Horaz und Aristoteles sind auch die Vorbilder Fieldings. Denn es ist nichts Neues, was er vom Dichter verlangt! Seine Forderungen wurden schon in der Antike erhoben; sie weichen im wesentlichen auch von denen seiner Zeitgenossen nicht ab.

Er hat sie zweimal eindringlich und klar zur Kenntnis gebracht. Einmal nüchtern analysierend in IX,1: Of those who lawfully may and of those who may not write such histories as this; und das andere mal in poetischer Umkleidung in XIII,1: An Invocation. Danach ist 'genius' die erste dichterische Voraussetzung und zwar in einem streng rationalistischen Sinne, wie ihn Pope und Warburton schon verstanden:

> By genius I would understand that power or rather those powers of the mind which are capable of penetrating into all things within our reach and knowledge, and of distinguishing their essential differences. They are no other than invention and judgement; and they are both called by the collective name of genius, as they are of those gifts of nature which we bring with us into the world. Concerning each of which may seem to have fallen into great errors; for by invention I believe is generally understood a creative faculty, ,which would indeed prove most romance writers to have the highest pretensions to it; whereas by invention is really meant no more (and so the word signifies) than driscovery, or findig out; or to explain it at large, a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation. This I think can rarely exist without the conmittancy of judgement[13]).

Bemerkenswert, wie verächtlich und verständnislos die Gabe der 'invention' abgetan wird, welche bewußte, äußerliche Begrenzung auf das nur philologisch und verstandesmäßig Faßbare sie in dieser Definition erfährt! Noch bedeutsamer aber ist seine nächste Forderung: Gelehrsamkeit, die er für das Genie als unerläßlich betrachtet:

---

[12]) Beers, S. 22.
[13]) T. J. IX, 1; Bd. III, 120.

> O learning! without thy assistance nothing pure nothing correct can genius produce[14])!

Er umschreibt sie genau:

> a competent knowledge of history and the belles letters in here absolutely necessary; and without this share of knowledge at least, to affect the character of an historian, is as vain as to endeavour at building a house without timber or mortar, o,r brick or stone[15]).

Und zwar ist es die klassische Bildung, die er hierunter versteht und die er selber in hohem Maße besaß. 'Ihm eignet die universale geistige Ueberschau eines Gelehrten seines Jahrhunderts, verbunden mit einem starken und tiefen Gefühl für die Bildungszusammenhänge in der Welt. In ihnen glaubt er den Versittlichungsprozeß der Menschheit, dessen höchstes Ziel die Humanität ist, zu begreifen. Innerhalb dieser Entwicklung steht ihm die Antike da als eine Welt des erhabenen Seins, überreich an Lebensweisheit, Lebensstoff und Lebensvorbildern"[16]).

Auf diese Anschauung läßt sich seine strikte Verneinung jeder Berechtigung eines „natural genius" unschwer zurückführen, die er in leidenschaftlicher Beredsamkeit in der Einleitung des 14. Buches vertritt:

> As several gentleman in these times by, the wonderful force of genius only, without the least assistance of learning, perhaps without being well able to read, have made a considerable figure in the republic of letters; the modern critics, I am told, ,have lately begun to assert, that all kind of learning is entirely useless to a writer .... This doctrine, I am afraid, is at present, carried much too far. For why should writing differ so much from all other arts?[17])

und nun folgen zahlreiche Beispiele, alle gewählt, um die Haltlosigkeit dieser Anschauung zu illustrieren.

Daß Fielding hier nichts anderes als die rational-nüchterne Ansicht seiner Zeit zum Ausdruck bringt, lehrt ein Blick auf die allgemeine Kunstauffassung der Aufklärung, deren charakteristische Haltung in Korffs Darstellung[18]) folgende Wesensbestimmung erfährt: „Der spezifische Zusammenhang

---

[14]) T. J. XIII, 1; Bd. V, 4.
[15]) T. J. IV, 1; Bd. III, 124.
[16]) Joesten, S. 85.
[17]) T. J. XIV, 1; Bd. V, 67.
[18]) Korff, Goethezeit: die Idee der Aufklärung, die Fragwürdigkeit der Aufklärung, S. 9—63.

der rationalistischen Kunstauffassung mit der Kultur[19]) der Aufklärung besteht in der Auffassung der Kunst als einer 'Kulturerscheinung'. Auch das wahre Wesen der Dichtung ist Kultur. Der wahre Dichter ist der höchstkultivierte Mensch, sowohl derjenige, dem eine gründliche, umfassende und an den höchsten Kulturwerten genährte Bildung eignet, als auch derjenige, der sein poetisches Talent auf das Feinste kultiviert und seinen Geschmack an den besten Mustern gebildet hat".

Lebenserfahrung und Menschenliebe runden schließlich als letzte Voraussetzungen im Wesen des Dichters Fieldings Vorstellung auch nach einer menschlich-persönlichen Seite hin ab. Nicht scharfsinniger Intellekt, nicht Bücherwissen allein, erst die Ergänzung im unmittelbaren, vorurteilslosen Umgang mit Menschen aller Stände, der nur ermöglicht wird und einen Wert bekommt durch eine innere Anteilnahme am Geschick des andern, durch eine herzliche Liebe auch zu dem Geringsten, bietet ihm eine erste Gewähr für eine wahrhaft lautere und humane Gesinnung des Dichters, aus der heraus allein er seine hohe Aufgabe zu erfüllen imstande ist.

Denn dieses ist der Grundgedanke auch bei Fielding, von dem aus alle seine Forderungen ihren Ursprung nehmen; daß aller Dichtung ein erhabener Zweck innewohnen müsse, den wenigsten annähernd zu erreichen, das ganze Streben eines jeden Dichters auszumachen habe. Ja, erst in diesem Zweckbewußtsein manifestiert sich sein Dichtertum. „Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Dichten beweist einen schöpferischen Geist", und „mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen", lehrt Lessing in seiner Hamburgerschen Dramaturgie[20]). Zweck und Absicht jeder Dichtung aber war für die Aufklärung in dem alten Fundamentalsatz des Horaz:

> Aut prodesse volunt, aut delectare poetae aut simul incunda et idonca dicere vitae,

---

[19]) Wobei unter Kultur „die Vervollkommnung der menschlichen und außermenschlichen Natur mit Hilfe des gesellschaftlich organisierten Geistes zum Zwecke des menschlichen Glückes" zu verstehen ist, die in dieser Form „die Grundidee der Aufklärung" bildet. Vgl. S. 33.

[20]) Lessing: Hamburgische Dramaturgie: 32. u. 34. Stück.

bindend und verpflichtend gegeben. Die Anerkennung seines Inhalts bedeutete nur das einigende Moment aller zeitgenössischen Kunsttheorien[21]), sondern es war nach Korff dies erst ihr vornehmlich entscheidendes Merkmal, „daß überhaupt der Wert der Kunst nach ihrem Nutz- und Lustwerte verstanden und das Kunstideal rationalistisch von einem Kunstzwecke her begründet wurde“[22]).

Es ist also nicht allein die Themenwahl seiner Essays, nämlich das Wesen der Kunst und das Sein des Künstlers zu bestimmen, die Fielding mit seinen Zeitgenossen teilt, auch der Weg, den er dabei einschlägt, ist der gleiche, denn: „Alle diese Kunsttheoretiker“ schreibt Korff, „gehen von einer Analyse der Kunstwirkungen aus und suchen die Nutz- und Lustwerte der Kunstwirkungen zu erkennen und daraus bestimmte Erkenntnisse über die richtigen Mittel abzuleiten mit denen solche Wirkungen zu erreichen sind, kurz, ihre Kunsttheorie ist die Lehre von der richtigen Anwendung der richtigen Mittel zur Erreichung der richtigen Zwecke“. Da nun Fielding in des Dichters Gelehrsamkeit, Erfahrung und Menschenliebe „die richtigen Mittel“ erblickt, ist es einleuchtend, daß er in logischer Schlußfolgerung den belehrenden Inhalt einer Dichtung gegenüber dem ergötzlichen den Vorzug geben muß[23]). Daß der gesamte englische Klassicismus dasselbe tat[25]), kann der einheitlichen Geschlossenheit seines Denkens hierbei keinen Abbruch tun.

Fielding legt auf den moralischen Gehalt der Literatur den größten Nachdruck; wie sehr er darauf bedacht ist, ihn in seinen eigenen Werken durch das Betonen der Wahrhaftigkeit seiner geschilderten Vorgänge hervorzuheben, hat sich bereits in dem objektiven Inhalt mehrfach gezeigt. Aber auch in den „initial chapters“ ist diese Tendenz zu erkennen. „In seinem

---

[21]) Radtke, S. 34 ff.

[22]) Korff, Goethezeit I, S. 121.

[23]) Vgl. Covent Garden Journal, Nr. 10: When no moral, no lesson, no instruction is conveyed to the reader, where the whole design of composition is no more than to make us laugh, the writer comes very near to the character of a buffoon. In the exercise of the mind, as well as the exercise of the body, diversion is a secondary consideration and designed only to make that agreeable which is at the same time useful, to such noble purposes as health and wisdom.

[25]) Vgl. Radtke, S. 56.

Werk sieht er seine wirkliche Menschheitsmission"[24]) urteilt M. Joesten. Auch die Verteidigung seiner Wahl von „gemischten" und typischen Charakteeen, die er in Kap. VIII,1 (A wonderful long chapter, concerning the marcellous . . .) und in Kap. X,1 (Containing instructions very necessary to be perused by modern critics) im Hinblick auf die Tausende seiner verschiedenen Leser unternimmt, bewertet sie mit vollem Recht als Bekräftigung seiner ethischen und sozialen Grundhaltung: „Fielding gehört nämlich — und das sei hier mit allem Nachdruck hervorgehoben — zur Rasse der großen Sozialpädagogen, die seit Platos Staat immer wieder mit einem neuen Versuch vor die Welt getreten sind, um sie durch ethische Willenserziehung zu höherem Gemeinschaftsleben reif zu machen, wohl wissend, daß sich auch das Menschentum des Einzelnen erst innerhalb der menschlichen Gemeinschaft ganz erfüllen kann. Bei solcher Blickrichtung m u ß die dichterische Charakterzeichnung den Sonderfall bei Seite lassen und dem Allgemeinen, dem Typus gerecht zu werden suchen, da ja die größtmögliche Anzahl von Individuen erfaßt und sittlich beeinflußt werden soll"[26]).

Noch zwei weitere Essays befestigen diesen Eindruck von der Kraft und Tiefe seiner moralischen Gesinnung: In Kap. VI,1 „Of love" wendet er sich entrüstet gegen die Interpretation der Liebe als eines sinnlichen Genusses von nur kurzer Dauer, um seinerseits die wahre Zuneigung des Herzens, die selbstlose Opferfreudigkeit zugunsten des Andern, und damit ihre Zeitlosigkeit als ihre vornehmsten Wesenszüge zu preisen. Und in Kap. XV,1: „Too short to need a preface" ist es die niedere Tugendauffassung, die das Gute nur in der sicheren Erwartung eines baldigen und angemessenen Lohnes zu tun unternimmt, mit der er sich allerdings nur kurz aber in aller Heftigkeit auseinandersetzt, und an deren Stelle er das Gute um seiner selbst willen als Motiv und Ansporn jeder Handlung gesetzt wissen will.

So geschieht es in dieser unmittelbaren Darstellung moralischer Gedanken, daß Fielding seiner eigenen Forderung auch in seinem subjektiven Inhalt Genüge tut und damit seine rationale Kunstauffassung in die Tat umsetzt. wonach er „die Kunst nicht anders betrachtet als eine Technik, deren Wesen sich mit ihrer Bestimmung erschöpft, zweckvolle — in seinem

[24]) S. 76.
[26]) Joesten, S. 75.

Fall also moralische — Gebilde zu schaffen"[27]). Daher ist es auch bei ihm berechtigt zu folgern: „Wenn es somit zum Wesen seiner Kunst gehört, so in höherer oder niederer Art den Effekt zu suchen, so darf man diese Form der Kunstauffassung wohl vielleicht als eine effektive oder teleologische bezeichnen".

Damit aber wird auch Fieldings beständiger Kampf mit einer böswilligen und mißgünstigen Kritik verständlich; damit erklärt sich sein fortgesetztes Appellieren an die Einsicht des Lesers, sein stetes Beteuern, sich bei allen seinen Maßnahmen einzig von dessen Vorteil und Nutzen lenken zu lassen, wie es die Einleitungen zu den Büchern V, VII, X, XI, XIV, XVII und XVIII eindringlich, zuweilen gradezu erschütternd wiedergeben. Es ist dies keine künstlerische Schwäche, keine innere Unsicherheit des Dichters, die ihn treibt, unablässig um Verständnis, um das rechte Begreifen seiner reinen Absicht bei Kritik und Leserschaft zu werben. Fielding hat oft genug Proben seiner Unbeirrbarkeit, seines ruhigen Selbstbewußtseins gegeben. Es ist vielmehr die einzig natürliche Konsequenz dieser Kunstauffassung, die so ausschließlich den Kunstgenuß feiert, daß der Künstler gezwungen ist, auf jede Ausdrucksmöglichkeit zu verzichten, um sich ganz auf den Leser zu konzentrieren und den Eindruck zu berechnen, den sein Werk hervorruft. „Solange die Kunst unter dem Gesichtspunkt des Kunstgenießenden und unter der bewußten oder unbewußten Voraussetzung betrachtet wurde, daß sie die Aufgabe habe zu nützen und zu ergötzen, war die Kritik nicht nur ein selbstverständliches Naturrecht, sondern auch die natürliche Stellungnahme überhaupt. Sie war die natürliche Antwort auf die künstlerische Wirkung, entweder die gefühlsmäßige Antwort des an guten Mustern gebildeten und darum vergleichenden Geschmacks oder die verstandesmäßige Antwort der theoretisch begründeten Kritik. In beiden Fällen entwickelt sie sich aus dem Vergleich zwischen den Kunstwerken und irgendeiner objektiven Norm (von guten Mustern oder von Kunstgesetzen)"[28]).

Daß Fieldig sich eine in diesem Geist gebildete, an guten Mustern orientierte Kritik wünschte, darüber kann kein Zweifel sein. Ihr hätte er sein Werk jederzeit ausgeliefert und ihrem

[27]) Korff, Goethezeit I, S. 121.
[28]) Korff, Goethezeit I, S. 128.

Urteilsspruch sich gebeugt, in der Gewißheit, daß sie bei etwaigen Mängeln doch immer das hohe Ethos seiner Romane erkannt und sein unablässiges Streben nach künstlerischer Vollkommenheit verstanden und bewundert hätte. Sie ist ihm nie zu teil geworden. An anderer Stelle ist er wohl daran gegangen, seine Erziehungsarbeit auch an die Kritiker seiner Zeit zu verschwenden, um sie in dem genannten Sinne umzustimmen; in seinen Einleitungskapiteln ist hiervon nichts mehr zu verspüren. Sie sind eine einzige flammende Abwehr ungerechter und beleidigender Vorwürfe, ein erbitterter Kampf gegen pedantische Gesetze und kleinliche Vorschriften, ein heftiges Aufbäumen gegen falsches und böswilliges Auslegen seiner Romane und zum Schluß fast nur noch ein müdes Zurückweisen persönlicher Angriffe. Hand in Hand damit geht die Informierung des Lesers über die Verleumdungen auf der einen, über die Aufrichtigkeit seines Vorhabens au fder andern Seite. Auch hier wechselt der Ton von humoristisch überlegenen zum beinah schwermütig resignierenden. Bei M. Joesten findet sich eine genaue und aufmerksame Registrierung dieser Einleitungen nach den einzelnen Nuancen ihres Materials[30]).

Hier bleibt nur noch die Tiefe dieser 'Dubezogenheit' des Dichters zu ermessen. Geschieht sie doch in einer in diesem Zusammenhang höchst befremdlichen Form. Denn soviel läßt sich aus dem kurzen Aufriß der rationalen Kunstauffassung unschwer erkennen: subjektive Elemente haben in ihr keinen Raum. Sie auch nur im kleinsten Umfang für berechtigt zu erklären, hieße eine völlige Umwälzung der übernommenen Anschauungen; das hieße dem Kunstwerk nicht länger kritisch sondern einfühlend gegenüberzutreten, es als Offenbarung zu begreifen und in seiner Erkenntnis die Befriedigung des eigenen Wesens über dem Forschen nach der Eigenart, nach dem höheren Wesen des Künstlers zu vergessen. Das Verständnis subjektiver Dichtung verlangt Hingabe, nicht Kritik, es gewährt keinen Kunstgenuß, sondern fordert 'Kunstfrömmigkeit'[31]). Fielding selber hätte sie theoretisch nicht zu rechtfertigen gewußt. Daß sein Werk dennoch von der eigenen Regel abweicht, daß es Vorgänge zum Gegenstand hat, die dem Dichter nicht Bilder seines Geistes, sondern unmittelbares Er-

[29]) Im Covent Garden Jonesch; vgl. hierzu Radtke, S. 67.
[30]) Joesten S. 68 und S. 79.
[31]) Korff, Goethezeit I, S. 128.

lebnis gewesen, daß es in allen Stadien des Geschehens, das starke Temperament, den heiligen Eifer seines Schöpfers hervorbrechen läßt, mag als Beweis genommen werden, daß ein lebendiger, schaffender Geist sich nicht in ein System — sei es das eigene oder das anerkannte seiner Zeitgenossen — pressen und darin festhalten läßt, daß es stets der Schranken spottet, daß immer sein Leben stärker ist als sein Wissen.

Nicht aber gilt dies für die Subjektivität der 'initial chapters', und darin mag ein Grund ihres Mißerfolges zu suchen sein, denn sie haben 'tragischerweise Fielding das Verständnis verriegelt, wo er recht eigentlich um Verständnis warb'. Auch M. Joesten begründet diese kühle Aufnahme mit einem Wandel im Zeitgeschmack[32]). Man rüstete sich zum Aufbruch aus dem flachen Gelände des Rationalismus, die ersten Vorboten in das Reich der Romantik waren bereits entsandt. Fielding hat ihren Ruf nicht mehr vernommen oder seinem Klang mißtraut. Dabei hatte er das Subjektive als das neue Element schon in der Hand, dessen Mangel die Zeit gerade zu empfinden begann; er hatte bereits die objektive Illusion, die noch Addison für heilig hielt[33]), durchbrochen, um persönlich das Wort zu ergreifen. Wozu aber gebraucht er diese Freiheit, die er sich ungefragt und gegen das Gesetz genommen? Verhängnisvollerweise zu keinem Gewaltakt! Fielding ist hier nur subjektiv, um die alten Grenzen aufs Neue zu errichten, um alte Regeln, alte Traditionen wieder aufleben zu lassen; er ist subjektiv, um desto ergrimmter gegen die moderne Vorliebe für den 'natural genius' zu wettern, um desto radikaler die schüchtern keimende Phantasie im Bereich des Dichterischen auszurotten, und ebenso aus ihm alles Wunderbare, was dem Verstand nicht glaubwürdig erscheint, zu verbannen, wobei er sich so sicher fühlt, daß er an Homer, der gegen diese Regel verstieß, offne Kritik übt. Es ist endlich subjektiv, nicht in der Verkündung oder Kontemplation seines Ich, weniger noch in einem Ringen oder Suchen nach dem Ausdruck seiner Persönlichkeit, sondern einzig in der Hinwendung zu einem Andern, wohl in einem Werben um dessen Urteil, Neigung und Verständnis, mehr aber in einem rastlosen Eifer, diesem Du durch die Vermittlung geeigneter Eindrücke moralischen Nutzen zuteil werden zu lassen.

[32]) Joesten, S. 86.
[33]) Radtke, S. 48.

Darin liegt die eigentümliche Begeutung sowohl der 'initial chapters' als der in ihr vertretenen Subjektivität, daß sie der Form nach wohl Aeußerung eines starken und eigenwilligen Geistes sind, dem Inhalt nach aber ein glühendes Bekenntnis und dessen unermüdliche Verteidigung enthalten zu einem künstlerischen System, das diesen Geist gebunden hält und ihm grade die Freiheit versagt, die er bereits in der Form gewonnen.

2. Die allgemeinen Abschweifungen.

Den zweiten Teil von Fieldings subjektivem Inhalt liefern seine allgemeinen Abschweifungen betrachtender Natur, deren formale Trennung von dem objektiven Inhalt weniger äußerlich gekennzeichnet ist als die der 'initial chapters', da sie nicht wie diese automatisch einsetzen, sondern gemäß ihrer Ankündigung:

> Reader, I think proper before we proceed any further together to acquaint thee, that I intend to digress through this whole history as often as I see occasion: of which I am myself a better judge than any pitiful critic whatsoever,[34])

je nach Laune des Dichters die reale Geschichte zwanglos und willkürlich unterbrechen. Auch haben sie kein eigenes Thema, sondern variieren dasjenige der objektiven Erzählung, das Fielding selber ja als „human nature" bezeichnete und das in seinem weiten Umfassungsgebiet genügend Spielraum für alle möglichen geistigen Spekulationen bietet, die ihm als die allgemein gehaltenen, sachlichen und abstrakten Erörterungen des Dichters gerecht zu werden suchen, gegenüber seiner lebendigen, rein konkreten Illustrierung, die es durch Handlung und Personen im objektiven Inhalt erfährt.

Es ist also nicht nur ihre äußerlich nähere Verbundenheit mit dem objektiven Geschehen, die es unmöglich macht, — um hier Fieldings freundschaftlichen Rat in Bezug auf die „initial chapters" aufzunehmen — sie bei der Lektüre zu übergehen; vielmehr rechtfertigen sie sich durch ihre innere Beziehung zu den realen Vorgängen und nicht nur als deren ideelle Ergänzung, sondern als deren moralische und sittliche Vertiefung. Im gleichen Sinn beurteilt sie Dibelius im Zusammenhang mit seiner Charakteristik der Fieldingschen Kunst: „Der allge-

[34]) T. J. I, 2; Bd. I, 18.

meine Satz soll dazu dienen, der Einzelgeschichte typische Geltung zu geben"[35]). Daher sind sie auch an der besonderen Färbung des Romans, an seinem allgemeinen Eindruck auf den Leser in hohem Maße beteiligt: denn je umfangreicher diese Betrachtungen im Einzelnen auftreten, desto mehr müssen sie naturgemäß jene gestraffte und beherrschte Klarheit im Aufbau der objektiven Erzählung bedrohen, die einmal Gegenstand von Fieldings subjektiven Maßnahmen gewesen, und in diesem Verwischen der scharfen, präzisen Linienführung, in der Lockerung seiner dramatischen Geschlossenheit den Gesamtcharakter der Romane vom Knappen, Uebersichtlichen und Geordneten zum mehr Beschaulichen, Weitschweifigen und Formlosen verschieben.

Mag dies nun immerhin ihre Wirkung und ihr Wesen sein, eins bleibt davon unberührt, was schon eingangs als das Wesentliche dieser subjektiven Bemerkungen hervorgehoben wurde: der Eigenwert, der ihnen innewohnt und der sich nicht verringert, wenn man von ihrer Bezugnahme auf den objektiven Stoff absieht, die damit verbundene Bedeutsamkeit für eine Interpretierung des Dichters selbst. Enthalten sie doch offen und rückhaltlos Fieldings eigne Lebenserfahrungen, seine rationale Weisheit, seine Ironie und seine tiefsittliche Anschauung von Art und Sein des Menschen als Individuum oder Glied der Gesellschaft.

Aus der Fülle der Anmerkungen lassen sich nun zunächst alle die zusammenfsasen, die in einfachen Aussagesätzen mit Präsensform, gelegentlich auch in längeren Erläuterungen eine Spruchweisheit enthalten und vom Dichter als unumstößliche, im objektiven Romaninhalt entweder positiv oder negativ sich äußernde Wahrheiten dargestellt sind, wie folgende Beispiele, die sich beliebig vermehren lassen, zeigen mögen:

> It is the observation of some ancient sage, whose name I have forgot, that passions operate differently on the human mind, as diseases on the body, in proportion to the strength or weakness, soundness or rottenness of the one or the other[36]).
>
> An affection placed on the understanding is by many wise persons thought more durable than that which is found on beauty[37]).

[35]) Dibelius, S. 45.
[36]) J. A. I, 7; Bd. I, 36. Vgl. J. A. I, 1; Bd. I, 17.
[37]) T. J. II, 7; Bd. I, 96.

> It hath been observed by some man of much greater reputation for wisdom than myself, that misfortunes seldom come single[38]).
>
> There is no zeal blinder than that which is inspired with the love of justice against offenders[39]).
>
> Nothing more aggravates ill success than the near approach to good[40]).

Individueller gehalten sind die Betrachtungen über menschliche Eigenschaften, die sich allen Romanen wohl organisch einfügen, aber stets als persönliche Note eine liebenswürdige, boshafte oder amüsante Beobachtung Fieldings enthalten.

Schildert er z. B. die Ehe der Bridget Allworthy, so ist ein Abschnitt über 'the state of indifference in a mariage' ganz unvermeidlich; treten Aerzte, Pastoren, Rechtsanwälte auf, folgt stets eine ausführliche Charakterisierung ihres ganzen Standes mit der ausdrücklichen Belehrung:

> nothing is more unjust than to carry out our prejudices against a profession into private life and to borrow our idea of a man from our opinion of his calling[41]).

Verspürt Tom auf seiner Reise einen kräftigen Appetit, beginnt der Dichter sogleich, in komischem Ernst über die allgemeine Wirkung der Liebe auf den Appetit zu dozieren, wie ihm überhaupt die Liebe ein willkommener Gegenstand für allerhand weise und geistreiche Bemerkungen ist. Wird sie aber zur verbotenen Leidenschaft, wie die Liebe des colonel James zu der Frau seines Freundes, dann ist Fielding nur noch ernster und eindringlicher Mahner, der nicht aus kleinbürgerlichen Bedenken, wohl aber aus der sittlichen Anschauung heraus, lieber auf das eigene Glück zu verzichten als es mit fremden Schmerzen zu erkaufen, allen die in der gleichen Lage sind, den Gedanken der Flucht nahe legt. Wie sehr in dieser warmherzigen Mahnung neben seinem sittlichen Verantwortungsbewußtsein auch sein schönheitsempfängliches Künstlertum sich offenbart, mögen die folgenden Auszüge gleichfalls illustrieren:

> I am firmly persuaded, that to withdraw admiration from exquisite beauty or to feel no delight in gazing at it, is as impossible as to feel no warmth from the most scorching

[38]) T. J. III, 9; Bd. I, 180.
[39]) T. J. III, 10; Bd. I, 185.
[40]) T. J. XIII, 2; Bd. V, 8.
[41]) T. J. XII, 10; Bd. IV, 164.

> rays of the sun. To run away is all that is in our power and in the former case if it mußt be allowed we have the power of running away, it must be allowed also that it requires the strongest resolution to execute it for when, as Dryden says 'All paradise is opened in a face', how natural is the desire of going thither! and how difficult to quit the lovely prospect!
>
> And yet however difficult this may be, my young readers, it is absolutely necessary and that immediately too; flatter not yourselves that the fire will not scorch as well as warm, and the longer we stay within its reach the more we shall burn . . . For not only tenderness or good nature, but bravery, generosity and every virture, are often made the instruments of effecting the most atrocious purposes of this allsubduing tyrant . . . This disgression may appear impertinent to some readers, we could not however, avoid the opportunity of offering the above hints; since of all passions there is none against which we should so strongly fortify ourselves as this which is generally called love[42]).

Die gleiche Schwere des Tons ist auch bezeichnend für die allgemein moralischen und sozialen Themen, bei deren Erörterung alle Leichtigkeit verfliegt und ein verhaltenes Pathos, eine leidenschaftliche Dringlichkeit an die Stelle von Humor und sprühender Laune treten. Ebenso bezeichnend — und das ist hier von Wichtigkeit — ist für diese Abschweifungen ihre vielfach nochmalige Abgrenzung von der objektiven Handlung. Denn damit dokumentiert sich Fieldings Bewußtheit seiner beiden auch im Akzent verschiedenen Romaninhalte; denn er empfindet deutlich eine gewisse Kluft und damit einen feinen künstlerischen Bruch zwischen dem farbigen Lebensbild auf der einen und diesen allgemeinen Betrachtungen auf der anderen Seite. Daß er jene künstlerischen Bedenken dennoch überwindet, indem er sie kurzerhand ignoriert, beweist vielleicht am überzeugendsten die innere Heftigkeit und heimliche Glut dieser subjektiven Auslassungen. Sie können daher ihrem Inhalt nach durchaus als Bekenntnisse des Dichters gewertet werden, wiederum mit dem besonderen Kennzeichen, daß sie weniger in sich selber ruhen als in beständiger leidenschaftlicher Aufforderung an den Leser, in einem unablässigen Wegweisen und Richtunggeben sich nach außen wenden. In diesen subjektiven Aeußerungen spiegelt sich die gesamte sittliche Lebensanschauung Fieldings in seltener Reinheit und

---

[42]) A. VI, 1; Bd. II, 53—54.

Ausschließlichkeit. Wenigstens die Hauptpunkte mögen herausgestellt werden[43]):

Im Brennpunkt der Fieldingschen Sittenlehre steht seine rückhaltlose Anerkennung der Macht des Gewissens als einer 'obersten sittlichen Instanz' wie er es folgendermaßen im 'Tom Jones' erläutert:

> Mr. Jones had somewhat about him which, though I think, writers are not thoroughly agreed in its name, doth certainly inhabit some human breasts, whose use is not so properly to distinguish right from wrong, as to prompt and incite them to the former and to restrain and withhold them from the latter.
>
> To give a higher idea of the principle I mean, as well as one familiar to the present age, it may be considered as sitting on its throne in the mind, like the lord high chancellor of this kingdom in his court; where it presides, governs directs, judges, acquits and condemns according to merit and justice, with a knowledge which nothing escapes, a penetration which nothing can deceive and an integrity which nothing can corrupt.
>
> This active principle may perhaps be said to constitute the most essential barrier between us and our neighbours the brutes; for if there be some in the human shape who are not under any such dominion, I choose rather to consider them as deserters from us to our neighbours; among whom they will have the fate of deserters, and not be placed in the first rank[44]).

Auch in 'Amelia' unterbricht Fielding die Erzählung der Handlung, um im gleichen Sinn, diesmal in dichterischem Schwung, mit dem Feuer der Begeisterung 'innocence' als höchstes Gut zu preisen und in 'guilt', als ihrem Gegenstück, das menschliche Verhängnis erschreckend darzustellen:

> O innocence, how glorious and happy a portion art thou to the breast that possesses thee! thou fearest neither the eyes nor the tongues of men. Truth, the most powerful of all things, is thy strongest friend; and the brighter the light is, in which thou art displayed the more it discovers the trans-

---

[43]) Hier weist M. Joesten nach, daß es die Ethik der Stoa ist, in welcher Fielding „die würdigste Norm für das innere Verhalten der freien Persönlichkeit wie für ihr Verhältnis zu der ganzen Menschengemeinschaft" erblickt. Eine These, die besonders in den Kapiteln „Das Bild des Weisen" und „Der Tugendbegriff" eine erschöpfend beweiskräftige Darstellung findet und in diesen vorliegenden „subjektiven" Zitaten eine weitere Bestätigung erhält.

[44]) T. J. IV, 6; Bd. II, 166.

cendent beauties. Guilt on the contrary, like a base thief, suspects every eye that beholds him to be privy to his transgressions, and every tongue that mentions his name to be proclaiming them. Fraud and falsehood are his weak and treacherous allies; and he lurks trembling in the dark, dreading every ray of light, lest it should discover him, and give him up to shame and punishment[45]).

Daß der Besitz des unschätzbaren Gutes nicht von äußeren Umständen abhängig, sondern jedem Menschen zugänglich ist, versichert Fielding ausdrücklich:

(Hence) my worthy reader, console thyself, that however few of the other good things of life are they lot; the best of all things, which is innocence, is always within thy own power; and though fortune may make thee often unhappy, she can never make thee completely and irreparably miserable without thy own consent[46]).

Wie klar äußert sich hier die innere Freiheit eines aufgeklärten Menschen! Keiner Macht der Erde — weniger noch des Himmels — fühlt er sich ausgeliefert und zur Rechenschaft verpflichtet. Sein Sittengesetz weiß er in sich selbst beschlossen, nur vom eignen Gewissen empfängt er das Maß seines Tuns, den Lohn seiner Tat.

Daß jedoch die reine Tugend nicht ausreicht, die Lauterkeit eines Charakters auch in dem Urteil der Welt unantastbar erscheinen zu lassen, — eine Erkenntnis, die viel bittere Erfahrung auf Seiten des Dichters umschließt — zeigt das Schicksal seines Helden Tom Jones, von dem ausgehend Fielding sich mahnend an den Leser wendet, diesmal mit dem typischen Vermerk seines subjektiven Eingreifens:

Prudence and circumspection are necessary even to the best of men. They are indeed as it were, a guard to virtue, without which she can never be safe. It is not enough that your designs, nay that your actions are intrinsically good; you must take care, they shall appear so. If your inside be ever so beautiful, you must preserve a fair outside also. This must be constantly looked to, or malice or envy will take care to blacken it, so that the sagacity and goodness of an Allworthy will not be able to see through it and discern the beauties within. Let this, my young readers, be your constant maxim, that no man can be good enough to enable him to neglect the rules of prudence; nor will virtue herself look beautiful, unless she be bedecked with the outward ornaments of decency and decorum . . .

---

[45]) A. IV, 5; Bd. I, 205.
[46]) A. VIII, 3; Bd. II, 175.

> I ask pardon for this short appearance by way of chorus on the stage. It is in reality for my own sake, that while I am discovering the rock on which innocence and goodness often split, I may not be misunderstood to recommend the very means to my worthy readers by which I intend to show them they will be undone. And this, as I could not prevail on any of my actors to speak I myself was obliged to declare[47]).

Aber das sittliche Idealbild des Menschen, das Fielding vorschwebt und dem in seinen Romanen wenigstens je eine Gestalt sehr nahe kommt, trägt noch einen dritten entscheidenden Zug: die Mäßigkeit, eine der vornehmsten Eigenschaften im Charakter des Weisen, die Fielding eingehend erörtert:

> Here I must and will introduce a disgression on true wisdom. True wisdom then, not withstanding all which Mr. Hogarth's poor poet may have writ against riches and in spite of all which any rich wellfed divine may have preached against pleasure, consists not in the contempt of either of these. — To say the truth, the wisest man is likeliest to possess all worldly blessings in an eminent degree; for as that moderation which wisdom prescribes is the most surest way to useful health so can it alone qualify us to taste many pleasures. The wise man gratifies every appetite and every passion, while the fool sacrifies all the rest to pall and satiate one. — Wisdom in short, whose lessons have been represented as so hard to learn by those who never were at her school, only teaches us to extend a simpls maxim universally known and followed even in the lowest life, a little farther than that life carries it, and this is, not to buy at too dear a price[48]).

Und wieder bricht er subjektiv ab:

> But I must remember on what subject I am writing and not tresspass too far on the patience of a good natured critic.

Aber Fielding legt nicht nur auf das irdische Leben den entscheidenden Wert, auch auf die Frage der menschlichen Glückseligkeit sucht er im Bereich des Diesseitigen die letztlich befriedigende Antwort. Gewiß hängt das Glück des Menschen nicht ab von seiner äußeren Lebensführung:

> There is nothing more difficult than to lay down any fixed and certain rules for happiness; or indeed to judge with any precision of the happiness of the others from the knowledge of external circumstance. There is sometimes a little speck of black in the brightest and gayest colours of fortune, which contaminates and deadens the whole. On the contrary, when

[47]) T. J. III, 7; Bd. I, 128.
[48]) T. J. VI, 3; Bd. II, 87.

> all without looks dark and dismal, there is often a secret ray of light within the mind, which turns every thing to real joy and gladness[49]).

Eine sichere Gewähr bietet erst die eigene harmonische Veranlagung des Einzelnen, auf die Fielding anläßlich des unverwüstlichen Optimismus von Tom Jones zu sprechen kommt:

> Reader, if thou hast any good wishes towards me, I will fully repay them, by wishing thee to be possessed of this sanguine disposition of the mind: since, after having read much, and considered long on that subject of happiness which hath employed so many great pens, I am almost inclined to fix it in the possession of this temper; which puts us in a manner out of the reach of fortune, and makes us happy without her assistance[50]).

Doch hier gibt sich Fielding in seiner Definition keineswegs zufrieden. Er faßt das Glück nicht auf als eine bloße Tatsache, als einen angenehmen Zustand; es bedeutet ihm vielmehr eine dringende Aufgabe, um deren Erfüllung zu ringen, den Inhalt eines jeden aufgeklärten Lebens ausmachen muß[51]).

Hier nun ist es der entscheidende Schritt, der Fielding über den schrankenlosen Individualismus seiner Zeit hinausführt, daß er nicht beim Glück des Einzelnen haften bleibt, sondern dessen wahre Erfüllung erst in der Menschenliebe, in der Opferbereitschaft und Selbstentäußerung zu suchen lehrt, wobei er das Widerstreben bitter beklagt, das die Welt diesem ersten Sittengebot entgegenbringt:

> Here reader, give me leave to stop a minute, to lament that so few are to be found of this benign disposition; that while wantoness, vanity, avarice and ambition are every day rioting and triumphing in the follies and weakness, the ruin and desolation of mankind, scarce one man in a thousand is capable of tasting the happiness of others. Nay give me leave to wonder that pride which is constantly struggling, and often imposing on itself to gain some little pre-eminence, should so seldom hint to us the only certain as well as lau dable way of setting ourselves above another man, and that is by becoming his benefactor[52]).

Allein die Pflege der engen Beziehungen von Mensch zu Mensch, sei es in tätiger und erbarmender Liebe Notleiden-

[49]) A. IV, 3; Bd. I, 192.
[50]) T. J. XIII, 6; Bd. V, 28.
[51]) Korff, Goethezeit I, S. 17—19; vgl. auch Humanismus und Romantik, S. 51.
[52]) A. IV, 4; Bd. I, 203.

den gegenüber, sei es im Austausch geistiger Güter von Freund zu Freund, gibt dem Leben eines Jeden seinen Inhalt, und verleiht seinem Dasein einen inneren Sinn. Fielding hat sich subjektiv in allen Romanen heiß darum bemüht, seine Leser für diese Anschauung empfänglich zu machen und sie damit für eine wahrhaft humane Lebensführung zu gewinnen. In dieser Absicht spottet er über den Unterschied der Meinungen, der in der Welt über den Begriff der 'charity' zu herrschen scheint[53]), und findet für das gleiche hohe Ziel wundervolle und ergreifende Worte über das Wesen aufrichtiger Freundschaft[54]).

Dabei ist der Grundgedanke, der ihn zu dieser Werbung veranlaßt, durch den sein Gebot Glut und Nachdruck erhält, kein anderer als der von der Gleichheit aller Menschen untereinander. Fielding wehrt sich auf das Heftigste dagegen, soziale Unterschiede innerhalb der Gesellschaft auf Grund verschiedener Vermögensverhältnisse vorzunehmen. Es ist dieser Protest gegen eine solche oberflächliche und äußerliche Klassifizierung der Menschheit, der das geistige Rückgrat für den objektiven Inhalt seiner Romane bildet; aber auch im subjektiven gewinnt er Form und Ausdruck. In geradezu einfacher Weise wird hier die soziale Unterscheidung auf die eigentliche Bedeutung geprüft:

> Be it known then, that the human species are divided into two sorts of people, to wit, high people and low people. As by high people I would not be understood to mean persons literally born higher in their dimensions than the rest of the species, nor metaphorically those of exalted characters or abilities; so by low people I cannot be construed to intend the reverse, High people signify no other than people of fashion and low people those of no fashion[55]).

Damit wird die Folgerung umso beschämender und lächerlicher:

> This distinction, I have never met with any one able to account for: it is sufficient, that so far from looking on each other as brethren in the christian language, they seem scarce to regard each other as of the same species[56]).

---

[53]) Vgl. T. J. XIII, 8; Bd. V, 45.
[54]) Vgl. A. XII, 2; Bd. III, 187—188.
[55]) J. A. II, 13; Bd. I, 180—181.
[56]) J. A. II, 13; Bd. I, 180—181.

Unumwunden spricht Fielding es aus:

> Riches without charity are nothing worth, They are a blessing only to him who makes them a blessing to others[57]).

Einzig die humane Gesinnung ist ihm der Maßstab, an dem die Durchführung einer sozialen Wertung sich moralisch verantworten und rechtfertigen läßt. Daher ist auch sein ausdrücklicher Vermerk zu dem Ausdruck „mob" bezeichnend:

> Whenever this word occurs in our writings, it intends persons without virtue or sense, in all stations, and many of the highest ranks are often meant by it[58]).

Unabhängig von diesen Fragen allgemein ethischer Natur finden schließlich noch die speziellen Themen des objektiven Inhalts ihre subjektive Erwähnung, und zwar weniger in abstrakter Verallgemeinerung als in einer besonderen Betonung, die Fielding ihnen im Bestätigen ihres Inhalts durch den Hinweis auf eigene Erfahrungen beizulegen weiß.

So muß z. B. das Problem der erzwungenen Heirat, das im „Tom Jones" zur Darstellung gelangt, dem Leser ungleich näher rücken, wenn der Dichter aus seiner persönlichen Meinung kein Hehl macht, sondern offen erklärt:

> That he loved his daughter most tenderly, is, I think, beyond dispute. So indeed have many others, who have rendered their children most completely miserable by the same conduct; which so it is almost universal in parents, hath always appeared to me to be the most unaccountable of all the absurdities which ever entered into the brain of that strange prodigious creature man[59]).

Auch die sozialen Mißstände, die in „Amelia" Gegenstand des objektiven Inhalts sind, erhalten eine weit intensivere Realität, wenn der Dichter persönlich auftritt und zum Beispiel die schändliche Methode angreift, mit welcher gewissenlose Mittelspersonen gutgläubigen Bittstellern durch leere Versprechungen, sich in ihrem Interesse verwenden zu wollen, den letzten Pfennig aus der Tasche ziehen:

> Here I shall stop one moment, and so perhaps will my good natured reader; for, surely, it must be a hard heart, which is not affected with reflecting on the manner in which this poor little sum was raised, and on the manner in which it was bestowed . . . And if any such reader as I mention, should happen to be in reality a great man, and in power,

[57]) J. A. III, 12; Bd. II, 110.
[58]) T. J. I, 9; Bd. I, 40.
[59]) T. J. IX, 3; Bd. III, 177.

> perhaps the horror of this picture may induce him to put a final end to this abomiable practice of touching, as it is called; by which, indeed a set of leeches are permitted to suck the blood of the brave and the indigent of the widow and the orphan[60]).

Anläßlich der peinlichen finanziellen Lage älterer Militärs, die im weiteren Verlauf der Erzählung geschildert wird, wendet Fielding sich gleichfalls spontan an die Oeffentlichkeit:

> And here if the reader will pardon the pun, he will scarce be offended at the observation, since, how is it possible that without running in debt, any persons should maintain the dress and appearance of a gentleman, whose income is not half so good as that of a porter? It is true, that this allowance, small as it is, is a great expense to the public; but if several more unnessary charges were spared, the public might, perhaps, bear a little increase of this without much feeling it. They would not, I am sure, have equal reason to complain at contributing to the maintenance of a set of brave fellows, who, at the hazard of their health, their limbs and their lifes, have maintained the safety and the honor of the country; as when they find themselves to the support of a set of drones, who have not the least merit or claim to their favour; and who, without contributing in any manner to the good of the hive, live luriously on the labours of the industrious bee[61]).

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie Fielding, unbekümmert um die oft befremdliche Wirkung, von kunstkritischen Essays und allgemeinen Spruchweisheiten bis zu regelrechten Reform- und Verbesserungsvorschlägen für soziale Einrichtungen der Oeffentlichkeit alles seinem subjektiven Inhalt einbezieht, was nur irgend geeignet erscheint, seine erzieherischen Absichten zu fördern und ihm beim Leser, an den sich wie alle ästhetischen Fragen auch diese moralischen Erörterungen persönlich wenden, unabhängig von der objektiven Erzählung, ja, über sie hinaus, Eindruck und Erfolg zu sichern.

Zurückgeführt auf den Wertungsvergleich mit dem objektiven Inhalt, läßt sich nach Darstellung und Beurteilung des subjektiven endlich das als Tatsache formulieren, was vorerst nur angedeutet (vgl. S. 52), im weiteren Verlauf aber immer mehr zur Erkenntnis wurde, daß hier nämlich das objektive Romangeschehen als solches dem Dichter nur ein Kunstmittel, gleichsam der willkommene Anlaß ist, um ungehindert

[60]) A. XI, 5; Bd. III, 157.
[61]) A. XI, 4; Bd. III, 154.

zu den angeführten Problemen Abstand zu gewinnen und dann persönlich Stellung zu nehmen. Die Leidenschaftlichkeit dieser Stellungnahme aber bewirkt die eigentümliche Bewegtheit dieses subjektiven Inhalts, der darum kein rein abstrakter und ruhender ist, sondern noch in der Betrachtung Leben und gestaltende Forderung enthält.

Fielding selber gibt dem Verhältnis beider Inhalte zu einander die entscheidende Prägung: Leitet er doch von einem allgemeinen Satz zur Handlung über mit dem Vermerk: This maxim was verified by Sophia[62]), und fährt nach einer Betrachtung über die Beziehungen zwischen Herr und Diener in der Erzählung fort: This consideration prevented Captain Blifil[63]). Auch seine Belehrung über die Folgen böser Eifersucht, ebenso wie sein Einleitungskapitel 'Of love' schließt ab mit dem Hinweis auf ihre 'examplication' im objektiven Romangeschehen[64]). In 'Joseph Andrews' heißt es noch deutlicher, nachdem allgemeine Lebensweisheiten vorausgegangen waren: on both which wise sayings the following chapters may serve as a comment; und nach angeführten Zitaten aus Virgil, Plato und Aristoteles, erklärt der Dichter gleichfalls: I will proceed to examplify these observations by the following instance.

Es kann danach kein Zweifel sein, daß Fielding das objektive Geschehen nicht anders bewertet, als die Realisierung abstrakter Ideen und persönlicher Ansichten, die ihm allein das eigentlich Wesentliche, und allein Ernste und Wertvolle bedeuten, sodaß er sich persönlich zu ihnen bekennt und für ihre Darlegung beständig die dichterische Illusion durchbricht, um sie frei und unmittelbar an den Leser heranzutragen.

IV. Das indirekt Subjektive.

Den Ausgangspunkt aller voraufgegangenen Darlegungen über das subjektive Element in Fieldings Romanen bildete die sichere Unterlage direkter Aeußerungen des Dichters; der ganzen Darstellung war dadurch stets ein festes, schon äußer-

[62]) T. J. III, 7; Bd. I, 110.
[63]) T. J. VIII, 1; Bd. III, 42.
[64]) T. J. II, 6; Bd. I, 64.

lich kenntliches Material gegeben, dessen natürliche Beschaffenheit unabhängig von jeder Deutung, die in ihrer verschiedenen Blickrichtung das allgemeine Orientierungsprinzip ergab, weder Leugnung noch Umformung erfahren konnte.

Es liegt in der Natur der folgenden Untersuchung, daß sie einer solchen Unterlage entbehrt, daß ihrem Material nicht nur jene scharfe Profilierung sondern überhaupt jede formale Abgrenzung gegen den objektiven Romaninhalt fehlt. Denn die indirekte Subjektivität Fieldings erscheint ja hier selber in objektiver Form; sie ist dem objektiven Romangeschehen unmittelbar miteinbegriffen. Sie nach Inhalt und Umfang zu bestimmen, heißt nichts anderes, als in den verschiedenen Situationen und Ereignissen nach einem tieferen Sinn zu forschen, in dem sich des Dichters wahre Absicht und Meinung offenbaren möge. Es handelt sich demnach — vom aesthetischenStandpunkt aus — bei dieser Subjektivität keineswegs um eine künstlerische Unvollkommenheit, die etwa dem Dichter unbewußt, ja gegen seinen Willen die objektive Gegebenheit immer wieder durchbräche. Die Gesamtheit des objektiven Geschehens ist fest und lückenlos gebaut; es zeigt sich kein Riß und keine Verbiegung; wohl aber eine bestimmte Absicht, die alle Dinge zusammenfügt zu einer höheren Einheit, die sich freilich schwer im einzelnen Fall erfassen läßt.

Um dennoch über das rein Hypothetische hinaus zur Erforschung und Erkennung dieses indirekt Subjektiven zu gelangen, mußte die Darstellung der direkten Subjektivität Fieldings vorzüglich als Gegenstand seiner Romane vorausgehen, denn dort fand sich die Absicht und das Wollen des Dichters in seiner reinsten Gestalt; daran wird das Folgende anknüpfen und von dort sich die Merkmale seines Inhalts, die Form seiner Erscheinung herleiten, nicht um eine Erleichterung der Untersuchungsmethode zu gewinnen, sondern um den Mangel an positivem Material zu überwinden und eine Gewähr zu erhalten für die Richtigkeit seines Resultats.

Alles, was sich unter C als Ergebnis herausstellen ließ, ist treibende und gestaltende Kraft für das objektive Geschehen. In ihm wird also Fieldings sittliche und humane Weltanschauung, die Ernsthaftigkeit seiner künstlerischen Ansprüche, die Untadeligkeit seines eigenen Charakters nochmals begegnen, wird sich festigen und bestätigen, nur daß jetzt statt seiner eigenen Worte die Reden und Aeußerungen seiner Ge-

stalten — nur auf diese nimmt das Folgende Bezug, da sie, wenn auch nicht den einzigen, so doch den zuverlässigsten Anhalt zu geben scheinen — dieses Urteil rechtfertigen müssen.

Die Gespräche der einzelnen Romane also werden im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Doch wäre es falsch, sie darum schlechthin als Träger des indirekt Subjektiven anzusprechen. Die Dialoge in Fieldings Romanen spiegeln zwar unzweifelhaft in Meinung oder Gegenmeinung die Ueberzeugung ihres Autors wieder, verbleiben aber durchaus innerhalb des objektiv Möglichen und Glaubhaften. Es wurde bereits hervorgehoben, daß Fieldings Gestalten keineswegs Marionetten, sondern Menschen von eigenen Impulsen und Gesetzlichkeiten darstellen. Fieldings Können wäre gering, würde er diesen Eindruck durch die Wiedergabe ihrer Gespräche vernichten oder nur in Zweifel ziehen.

Subjektiv ist einzig der Anlaß dieser Gespräche, der allerdings vielfach in der Redseligkeit gewisser Personen geboten liegt, sodaß die indirekte Subjektivität sie damit in ihrer Gesamtheit, d. h. schon in ihrer Einführung als Romancharakter mit umfaßt. In allen andern Fällen sind es bestimmte Situationen, die als speziell subjektiv zu betrachten sind, da sie eigens dafür geschaffen scheinen, den Fieldingschen Helden eine Aussprache zu ermöglichen und unter ihnen leidenschaftliche und lehrreiche Gespräche über allgemein interessierende Themen auszulösen. Wie Fielding nun diesen Anlaß im Einzelnen gestaltet, ob mehr durch Personen oder mehr durch äußere Umstände, wie er den Anteil beider untereinander abwägt und bemißt, soll ein kurzer Ueberblick der drei Romane im Einzelnen nachweisen.

A. 'Joseph Andrews'.

In dem Roman 'Joseph Andrews' begegnen sofort beide Momente und zwar in völliger Bezogenheit auf einander: Parson Adams als redende Figur und Meinungsträger des Dichters und die Reise des Helden als gesprächsfördernde Situation. Ist doch diese für Fielding nicht mehr wie für seine Vorgänge Le Sage und Cervantes lediglich eine willkommene Gelegenheit, seine Helden eine bunte Folge von Abenteuern mannigfachster Art erleben und bestehen zu lassen. Sie wird

ihm vielmehr um günstigen Vorwand, seine Person mit einer größtmöglichen Zahl von Menschen jeglicher Herkunft zwanglos in Beziehung und alsbald in eine Unterhaltung zu bringen. Allerdings nimmt an dieser Reise außer dem Helden auch die redende Figur teil, die sogar fast ausschließlich die Kosten der Unterhaltung bestreitet.

Noch läßt Fielding also den Reichtum der Möglichkeiten ungenutzt; anstatt beide Momente zu trennen und sie gesondert ihren Zweck erfüllen zu lassen, wie er es später im „Tom Jones" ausführt, koppelt er sie zusammen und beraubt sich damit selber der Ausdehnung ihrer Wirksamkeit. Doch weiß er dem Vorwurf der Eintönigkeit insofern zu entgehen, als er seinen Helden Joseph Andrews und Parson Adams wohl gleichen Weg und gleiches Ziel zuerteilt, es aber dennoch so einrichtet, daß mancherlei Umstände sie häufig voneinander trennen und jedem gesonderte Erlebnisse und Gesprächspartner zuführen.

Während zum Beispiel Joseph in der Postkutsche den Schluß jener tugendsamen und lehrreichen Geschichte über die verderblichen Folgen weiblicher Koketterie mitanhört, deren Anfang bereits Parson Adams erbaute, begegnet diesem auf der Landstraße ein Edelmann, der ihm sogleich Gelegenheit gibt, sich in weisen Betrachtungen über ein rechtschaffenes und furchtloses Leben zu ergehen. Auch jene ergötzliche Unterredung über den Wert des Reisens führt Parson Adams allein mit einem Gastwirt, der ehemals ein Seemann war und viel von der Welt gesehen hatte. Diesem gegenüber versteift er sich auf die kühne Behauptung: If a man should sail round the world and anchor in every harbour of it, without learning, he would return home as ignorant as he went out[1]).

Besonders stark tritt Fieldings Subjektivitismus in die Erscheinung in dem Erlebnis mit Mr. Wilson, in dessen Haus er die Gefährten gemeinsam Zuflucht vor der Dunkelheit suchen läßt; doch kaum daß er ihnen den Eintritt und eine erste Erholung gestattet, so drängt es ihn schon, unmittelbar mit der begeisterten Diskussion zwischen Gastgeber und Pfarrer einzusetzen über die Schönheit der griechischen Sprache, über die hohe Kunst Homers, die von keinem Dichter der Antike, deren Qualitäten mit aller Geschwindigkeit aufgezählt wer-

[1]) J. A. II, 17; Bd. I, 213.

den, jemals übertroffen, stets unerreicht und einzigartig bleiben wird. Im Anschluß daran gibt dann Mr. Wilson seine Lebensgeschichte zum Besten, deren moralischer Gehalt wiederum deutlich die erzieherische Absicht des Dichters verrät; nicht umsonst werden hier beide Helden zu aufmerksamen und teilnahmsvollen Zuhörern, empfangen sie doch dabei die Anregung für künftige Gespräche: 'A discussion on schools' und 'Moral reflections by Joseph Andrews' erscheinen somit fast als die natürliche Ergänzung dieses voraufgegangenen Berichtes.

Auf ähnlich geschickte Weise versteht es schließlich Fielding auch die Debatten über die Notwendigkeit christlicher Demut und Ergebenheit und über christliche Nächstenliebe — zwei Themen, auf deren Erörterung er mehrfach eingeht — zwanglos aus den äußeren Umständen herzuleiten. Zu beiden Unterhaltungen bedient er sich des Kontrastes, mit dem er eine ungemein komische Wirkung erzielt: Ist es doch anläßlich seiner gewaltsamen Gefangennahme, daß Joseph Andrews, noch dazu in der quälenden Ungewißheit über das Geschick der Geliebten, sich mit Parson Adams in eine solche moralische Diskussion einlassen muß, während die christliche Nächstenliebe zum Inhalt jener geharnischten Streitrede des eifernden Pfarrers wird, die sich gegen den robusten Geizhals Peter Pounce richtet, in dessen Kutsche Adams die letzte Wegstrecke zurücklegt.

Auf die Wiedergabe dieser moralischen Gespräche legt Fielding das entscheidende Gewicht; nicht ohne Grund werden sie jedesmal in den objektiven Kapitelüberschriften angekündigt. Die wenigen Beispiele zeigen zur Genüge des Dichters Vorliebe. Daß er diese subjektive Tendenz dennoch in eine objektiv so glückliche und überzeugende Form zu kleiden weiß, ist ein Zeugnis seiner großen und liebenswürdigen Kunst.

B. 'Tom Jones'.

Ungleich reicher und vielgestaltiger sind die Möglichkeiten im 'Tom Jones', Gespräche einzuführen. Die günstige Situation ist wiederum in der Reise des Helden gegeben, dessen Gefährte zwar von überaus geschwätziger Natur, doch diesmal keineswegs Träger und Vertreter der

aufgeklärten und humanen-Fieldingschen-Gesinnung ist. Dieser vielmehr hat mit der Reise nichts zu tun. Mr. Allworthy erscheint völlig außerhalb dieses ganzen Motivs; er lebt in jener Sphäre, die erst im 18. Jahrhundert beschaulicher Gegenstand der Darstellung geworden und daher noch weder durch Handlung noch Entwicklung bestimmt ist. Als reicher Landedelmann führt er ein gastliches Haus, in dem Personen von Geist, deren jede Einzelne der Hausherr freilich an Großmut und Freiheit des Denkens übertrifft, ungezwungen verkehren, und das auch Armen und Bedrängten geöffnet ist, die weniger um tatkräftige Hilfe, als um Rat und Belehrung an seine Pforten klopfen.

Jeden Anlaß, soziale und persönliche Fragen zu erörtern, entwickelt der Dichter also sehr kunstvoll aus den noblen und freimütigen Ansichten dieser Gestalt, die aus seinem eigenen Munde zu hören ermüdend und verdrießlich wäre. Erst in der formalen Objektivierung seiner persönlichen Haltung, wonach nicht Fielding sondern der lebenskluge und gelassene Allworthy predigt und ermahnt, liegt die Garantie seiner unbedingten Wirksamkeit. Erst durch Allworthy's ernste Auseinandersetzung mit Jenny, der vermeintlichen Mutter des Findelkindes, oder durch seine gütige Unterhaltung mit Sophia über kindlichen Gehorsam, vermag der Dichter moralischen Einfluß zu üben; erst durch Allwortly's würdevolle Ausführungen über sittliche Eheauffassung, über das Wesen wahrer caritas, wird ihm die Sicherheit, nicht durch eignes Pathos diesen Einfluß wieder zu verderben.

Seiner satirischen Neigung aber werden die beiden Pädagogen gerecht, die vom Dichter gleichfalls nicht zum Handeln sondern ausschließlich zum Reden eingeführt sind. Und wiederum ist es ein geschickter Zug, sie als erbitterte Gegner darzustellen, denn damit bietet sich reichlich Gelegenheit, ihre hitzigen Angriffe gegen theologische und philosophische Probleme zu motivieren, die alles enthalten, was Fielding als heuchlerische Phrase zu geißeln beabsichtigt.

Nicht weniger überzeugend wirken nun die klugen und anregenden Gespräche, zu denen die mannigfachen Reiseerlebnisse des Helden genügend Anlaß geben.

Aus der merkwürdigen Begegnung mit dem 'man on the hill' entstehen nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Unwert der menschlichen Rasse; das Abenteuer mit den Zigeunern endigt in fast gelehrten Diskussionen über politische Staatsformen; auf die Theatervorführung des Hamlet folgen lange Darlegungen vom Wesentlichen der mimischen Kunst.

Zweifellos konzentriert sich Fieldings ganzes Interesse auf die Erörterung dieser Themen; doch ist nochmals zu betonen, daß sie sich dem Romangeschehen organisch einfügen, ja daß sie sich aus ihm gleichsam entwickeln und nicht von außen herangetragen werden.

C. 'Amelia'.

In seinem letzten Roman verzichtet Fielding auf das Reisemotiv, das ihm Anlaß war zu jener Fülle von Ereignissen und Gesprächen, wie sie den 'Tom Jones' und vor allem den 'Joseph Andrews' beherrschend auszeichneten. In 'Amelia' entwickelt sich bereits jede Begebenheit aus dem Charakter der einzelnen Personen, wie es ja zum Teil schon im 'Tom Jones' geschah, dessen reiche Bewegtheit in der Handlung zurückgeht auf die Verwendung beider Momente.

Die Stellung der redenden Figur ist daher in Fieldings letztem Roman weniger isoliert. Es steht ihr nicht mehr eine von außen gesetzte allgemeine Situation, sondern die Zahl der handelnden Personen gegenüber, so daß die Unterschiedlichkeit nun auf gleicher Ebene liegt. Dr. Harrison hat zudem eine geringere Feierlichkeit und Gemessenheit als Allworthy, sein Temperament ist jäher, sein Urteil weniger gelassen und unbestechlich. Daher gewinnen die Unterhaltungen in diesem Roman an Lebendigkeit. Widerspruch und Gegenansicht treten häufiger auf und äußern sich unbefangener und hartnäckiger.

So kommt es zum Biespiel zweimal zu einem lebhaften Gespräch über die Frage nach der Notwendigkeit weiblicher Bildung, die Dr. Harison auf das Entschiedendste verneint. Doch sind seine spöttischen Argumente, in denen sich unschwer Fieldings eigene erkennen lassen, keineswegs ausreichend, um Mrs. Atkinson, die femme savante des

Romans, sogleich zu entwaffnen. Auch in der hitzigen Erörterung der Duellfrage erwächst dem Doktor ein beredter Gegner, der ungeachtet des inneren Widerspruchs, den Fileding in Harrisons Rede einmal rückhaltlos und mutig aufdeckt, eigensinnig daran festhält, noch in der blutigen Verteidigung — nicht des Vaterlandes, der Religion oder der Freunde (drei Motive, die nach Fielding allein einen Kampf rechtfertigen) — sondern seiner persönlichen Ehre ein guter Christ zu sein.

In allen anderen Gesprächen[2]) tritt der Doktor als Ankläger auf, der Kirche und Priesterschaft verantwortlich macht für Schlechtigkeit und Verderbnis der menschlichen Gesellschaft. Aus seinen eifernden Worten spricht der unerschrockene und streitbare Geist des Dichters, der über allen ästhetischen Genuß hinaus im Menschlich-Sozialen reformierend wirken will und noch die eigene Resignation bezwingt, die in den lauen und listigen Antworten, die der Doktor auf sein Drängen erhält, lähmend zum Ausdruck kommt.

In den Unterredungen der handelnden Personen kehren dann die alten Themen wieder: der Dichter läßt die Damen über die Liebe plaudern; ob man sich wiederverheiraten dürfe, wird das gemeinsame Thema der Gesellschaft und Fielding ergötzt sich und seine Helden an der eigenen Gelehrsamkeit, sobald er die Debatte auf Dinge der antiken und modernen Literatur hinüberleitet. Zweifel und Schwermut aber tauchen wieder auf in jenem Gefängnisgespräch des Captain Booth mit dem Insassen und Gefährten seiner Zelle über die Weisheit aller Philosophie, die wohl das Hirn ergreift, aber jedes Herz in seinem Jammer kalt und ungetröstet läßt.

So ist es das Bild des Dichters, das Zug um Zug aus Form wie Inhalt seines Werkes auftaucht und dies in allen seinen Teilen erleuchtet und erhellt. Glänzender konnte das subjektive Element sich nirgends künstlerisch rechtfertigen als in den Romanen Fieldings. Hat es doch das edle und ernste Antlitz eines Menschen offenbart, der unablässig mit heißem Herzen um das Gute und Wahre kämpfte, der nicht müde wurde, beides den Menschen zu predigen

[2]) Vgl. besonders A. IX, 5; 8; 10.

und noch in seinem letzten Roman, weit entfernt von heiter ergebener Selbstbescheidung, sich gemüht hat, für seine Zeit den rechten Weg und die richtige Lösung zu finden.

———

LEBENSLAUF.

Ich bin am 27. 2. 1909 in Rostock geboren. Meine Eltern sind der Universitätsprofessor Dr. iur. Hans-Albrecht Fischer und seine Ehefrau Linda, geb. Grupe. Ich besuchte von Ostern 1915 bis Ostern 1932 die städtischen Lyzeen in Gießen, Halle und Jena und trat im das Jenaer Reform-Realgymnasium über, wo ich Ostern 1928 die Reifeprüfung bestand. Darauf ging ich für ein Jahr nach England und studierte Englisch, Geschichte und Philosophie in King's College London, wo ich von Oktober 1928 bis März 1929 immatrikuliert war. Ich studierte dann weiter an den Universitäten Jena, Berlin und Breslau: Englisch, Deutsch und Geschichte.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab mir Herr Professor Horn, dem ich hiermit meinen besonderen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.